

Luigi Pirandello

1. Il posto di Pirandello nell'immaginario novecentesco e nella letteratura europea

"Pirandelliano" come paradossale, "pirandellismo" come cerebralismo; la crisi delle ideologie, il conseguente relativismo, il gusto per il paradosso, la tendenza alla scomposizione e alla deformazione grottesca ed espressionistica, la scelta della dissonanza, dell'ironia, dell'umorismo, dell'allegoria.

La rottura dell'umorismo nei cfr. dell'arte classica, romantica e decadente: le strutture aperte e inconcluse vs. gerarchie e valori

2. La formazione, le varie fasi dell'attività artistica, la vita e le opere

Girgenti (Agrigento) 28.6.1867 – Roma 10.12.1936. 1) Gli anni della formazione (1867-1892). 2) La coscienza della crisi (1892-1903). 3) Il periodo della narrativa umoristica (1904-1915). 4) Il teatro umoristico e il successo internazionale (1916-1925). 5) Il surrealismo (1926-1936)

T1. *La vita come "enorme pupazzata"*, p. 200 "senza nesso, senza spiegazione mai"

3. La cultura letteraria, filosofica e psicologica di Pirandello; le prime scelte di poetica; le poesie

3.1) Influenza del materialismo leopardiano e positivistico, e del Naturalismo siciliano (Verga, De Roberto, la scienza come potenza demistificatrice, capace di corrodere miti e credenze) corretto dal vitalismo carducciano. In discussione il postulato di fondo del positivismo, la separazione tra soggetto e oggetto: il mondo oggettivo come proiezione del nostro sentimento (1908: soggettivismo)

3.2) Apertura alla parapsicologia (ipnotismo, spiritismo), alla psicologia (Binet, *Les altérations de la personnalité*, 1892: la pluralità dell'io, diversi livelli conscio-inconscio, più personalità in un individuo conviventi), e ai contrari al positivismo (Schopenhauer, Nietzsche)

MD3. *La psicologia di Binet: "Ciascuno di noi non è uno, ma contiene numerose persone"*, p.203: la nostra personalità si modifica col tempo

3.3) La contraddizione tra esigenza di sintesi e d'armonia e propensione alla scissione, all'ironia, alla scomposizione, e prevalenza progressiva della seconda posizione con *Arte e Scienza* e *L'umorismo* (1908)

3.4) La coscienza della crisi delle ideologie e dei valori, e la scoperta della "relatività di ogni cosa" in *Arte e coscienza d'oggi* (1893): crisi intellettuale e morale, "inanismo", "egoismo", "sposatezza morale", incapacità di elaborare nuovi valori

T2. *La crisi di fine secolo: la "relatività di ogni cosa"*, p.202: "Aspettiamo invano [...] il verbo nuovo"

3.5) Le incertezze del primo P.: vuole presentarsi come poeta; non riesce a rinnovare il ling. poetico ottocentesco, forte carica prosastica, narrativa, ironica

4. Il relativismo filosofico e la poetica dell'umorismo, i "personaggi" e le "maschere nude", la "forma e la vita"

4.1) Rifiuto dal positivismo del criterio della verità oggettiva, garantita dalla scienza; dal Romanticismo della verità soggettiva, il soggetto è decentrato e incapace di dare forma e senso al mondo: è il concetto di verità che viene posto in questione: il *relativismo filosofico*. Carattere critico-negativo dell'umorismo, simultanea *irrisione e compassione*.

T3. *L'arte epica "compone", quella umoristica "scomponne"*, p.206 (*L'umorismo*, parte seconda, cap. VI)

4.2) I testi: *L'umorismo* (1908); *Le Premesse al Fu Mattia Pascal* (1904): nel saggio visione ontologica dell'umorismo, nelle premesse storica (Copernico). Anche nell'*Umorismo* comunque, contrapponendo l'arte umoristica a quella epica (cfr. 13.2.2) e tragica (fondata sull'eroico), dicendo che queste ultime sono impossibile *oggi* si dice che l'umorismo è l'arte del tempo moderno, mancano le categorie di bene e male, di vero e falso.

4.3.1) Il contrasto tra *forma* (gi autoinganni individuali e sociali necessari a dar senso alla vita. Essa blocca la spinta anarchica delle passioni, delle pulsioni vitali, la tendenza a vivere momento per momento al di fuori di ogni scopo ideale e di ogni legge civile, paralizzando e cristallizza la vita) e *vita* (erompe solo saltuariamente nella sosta o nella malattia)

T4. *La "forma" e la "vita"*, p.207 (*L'umorismo*, parte seconda, cap. V); sul "vedersi vivere" si veda la *Premessa seconda (filosofica) a mo' di scusa a Il Fu Mattia Pascal*, p.8

T10. *Il treno ha fischiato...*, p.228

4.3.2) Il contrasto tra *persona* e *maschera* (o *personaggio*). Il soggetto è personaggio, costretto a recitare la parte che la società esige da lui, e che si impone con i propri ideali morali. Nell'arte umoristica possibili solo personaggi, non eroi. Il personaggio non è più persona perché non coerente, solido unitario: o sceglie l'incoscienza, l'ipocrisia si adegua alle forme, o vive consapevolmente amaramente autoironicamente la scissione tra forma e vita, diventando *maschera nuda*, "si guarda vivere", compatisce gli altri e se stesso, è umorista

4.4) La distinzione tra comicità ("avvertimento del contrario") e umorismo ("sentimento del contrario")

T5. *L'esempio della vecchia imbellettata*, p.209 (*L'umorismo*, parte seconda, cap. II)

5. Le caratteristiche principali dell'arte umoristica

5.1) *la scomposizione, la discordanza, la disarmonia, la contraddizione*, le divagazioni e i particolari gratuiti, la distruzione delle gerarchie e dei sistemi di valore del passato; il difforme, il *grottesco*, l'incongruente, il ridicolo, il dissonante

5.2) *le strutture aperte*, la vita "non conclude"

5.3) rifiuto del Sublime, delle leggi esteriori della retorica classica, delle "veneri dello stile"; *il linguaggio quotidiano*, l'unico adatto a comunicare una concezione della vita che non rivela nulla di essenziale, ma solo le storture di un'esistenza insensata

5.4) *la "destituzione dell'io"* (Leone de Castris), l'anima cessa di essere il luogo dell'identità, dell'autenticità, compresenti spinte contrastanti, e più personalità (influenza di Binet: cfr. 3.2 e MD3)

5.5) *estraneità* dalla natura e dalla società, *riflessione*: prevalenza del momento cerebrale. la riflessione amara, ironica, paradossale: la ragione è necessaria ma non riesce a trovare il significato; lo sviluppo ragionato e *a tesi*

5.6) opposizione alle concezioni classiche, romantiche e decadenti dell'arte

5.7) il rifiuto del Simbolismo, dell'estetismo, del bello; l'impossibilità di trovare il significato, la denuncia della fine delle "corrispondenze" fra uomo e natura, l'*allegoria aperta* (cfr. 8.1 e 10.3; si veda D'Annunzio e la catena infinita di allegorie; Kafka, l'espressionismo).

6. Tra Verismo e umorismo: i romanzi siciliani, da "L'esclusa" a "I vecchi e i giovani"

7. I romanzi umoristici: da "Il fu Mattia Pascal" a "Quaderni di Serafino Gubbio operatore" e "Uno, nessuno e centomila"

7.1) *Il fu Mattia Pascal* (1904): vedi *Guida alla lettura*, 13

7.2) *Suo marito* (1910)

7.3) *Si gira...*, poi *Quaderni di Serafino Gubbio operatore* (1925). 7.3.1) La vicenda e le tinte melodrammatiche come pretesto per il bilancio della vita del protagonista, per l'analisi impietosa della civiltà delle macchine. 7.3.2) La struttura diaristica, aperta e sperimentale (anticipazioni, ritorni all'indietro, racconti nel racconto: vs. narrativa tradizionale). 7.3.3) La dequalificazione della professione intellettuale nell'era della massificazione e delle macchine, l'intellettuale che rinuncia a svolgere un ruolo ideologico propositivo, il nuovo intellettuale "senza qualità", degradato alla pura tecnica, ridotto a "un silenzio di cosa", all'afasia, all'indifferenza, omologa a quella della modernità circostante. L'alienazione.

T6. *Serafino Gubbio, le macchine e la modernità*, p.215 (*Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, quaderno primo, capp. I-II) "io non opero nulla" r. 48; "io mi metto a girare la manovella"; "è tutto qui" r.69; l'intellettuale non è "necessario", sostituibile da un "meccanismo" rr. 76-79. "Il trionfo della stupidità" r.104. La scrittura per sfogo e vendetta, rr.91-92.

T7. *Il "silenzio di cosa"*, p.220 (*Quaderni di Serafino Gubbio operatore*, quaderno settimo, cap. IV): r.8

7.4) *Uno, nessuno, centomila* (1925-26): Vitangelo Moscarda è protagonista attivo e cosciente della propria liberazione. Non si estrania e si arrocca in un atteggiamento critico-negativo (come Mattia Pascal), ma si adegua all'indistinto naturale. Rispetto ai *Quaderni* (7.3), alla condanna dell'industrializzazione, segue un'alternativa positiva: la campagna e la natura, Vitangelo "guarise" perché vive come un sasso, immerso nel fluire insensato della vita, senza nome, identità, pensieri, inconscio. L'opposto della *Bildungsroman*, rinuncia all'acquisizione dell'identità, bisogna diventare diversi ogni momento: la conclusione "chiusa" del romanzo, la natura positiva (vs. *Il fu Mattia Pascal*, leopardiana), vita allo stato puro: entra in crisi la poetica dell'umorismo (1925)

T9. "Non conclude" (*Uno, nessuno e centomila*, libro ottavo, cap. IV): "impedire che il pensiero si metta in me di nuovo a lavorare, e dentro mi rifaccia il vuoto delle vane costruzioni", rr. 24-25; "sono quest'albero", r.8; "muoio ogni attimo, io, e rinasco nuovo e senza ricordi", r. 32

8. Le "Novelle per un anno": dall'umorismo al Surrealismo

8.1) La struttura enigmatica: disposte né in ordine cronologico né tematico. Da un lato P. sottolinea un ordine, segnato da leggi numeriche (24 volumi con 15 novelle ciascuno, il progetto era di 365 novelle ma ne compone 251), ma questo *ordine* appare *vuoto*: allegoria della dissipazione, frantumazione, insensatezza della vita (cfr. anche 5.7 e 10.3).

8.2) *Il tempo come dissipazione*, vortice, caos, non come progresso rettilineo, ordine, percorso.

8.3) Tra *realismo di un'articolata commedia sociale* e *astrazione razionale* che la "campa nel vuoto": mancanza di fondamenti, gesticolare e vociferare, eterni ragionamenti sulla vita, ma "non conclude"

8.4) *Linguaggio* basso, quotidiano, quasi *impiegatizio* per desublimare la vita; vs. le 19 novelle surreali (1931-36), tono più lirico, momenti epifanici: espressionismo e surrealismo

8.5) Caratteri complessivi:

8.5.1) L'uso mimetico e critico-dissacrante del linguaggio: la critica e la rottura delle convenzioni passa attraverso l'accettazione piena del linguaggio delle convenzioni, della mimica di gruppo (cfr. *La patente*).

8.5.2) L'isolamento espressionistico della parte rispetto al tutto (cfr. *La mosca*, *La mano del malato povero*)

8.5.3) Il paesaggio e la disarmonia rispetto all'uomo: distacco, talvolta ironia (cfr. *Ciaula scopre la luna*: il pianeta lontano e ignaro degli uomini)

8.5.4) La critica al paradigma di verità, quasi nichilistica in contraddizione con la ricerca di una verità relativa (la forza dell'argomentazione, il racconto *a tesi*, il *detective*, cfr. T10. *Il treno ha fischiato...*)

8.5.5) Fiducia nell'uso critico e straniante del linguaggio, assunzione argomentativa, persuadere un ipotetico lettore: un'ipotesi è *preferibile* ad un'altra, P. si batte per trovarla: ma è sempre relativa)

8.5.6) La mobilità di punti di vista adottati, delle focalizzazioni, delle tecniche narrative (dalla forma epistolare alla narrazione oggettiva al dialogo, dalla prima alla terza persona, dall'appello al "tu" al "voi")

T10. *Il treno ha fischiato...* (*Novelle per un anno, L'uomo solo*), p.228: il gioco dei punti di vista: il narratore che capisce la *maschera nuda* di Belluca e i colleghi; l'umorismo vs. "le risate da pazzi", r.71, la "riflessione", r.103; la forma e la vita.

T11. *Tu ridi* (*Novelle per un anno, Tutt'e tre*), p.234: la ricerca e la delusione derivante dalla riflessione, l'illusione, r.158, 160; la pietà subentrata dalla scoperta dell'oggetto della risata (la conclusione)

T12. *C'è qualcuno che ride* (*Novelle per un anno, Una giornata*), p.239: lo stile, meno quotidiano; la soffocazione della vita nelle forme (il fascismo è una forma), r.66; la risata come espressione della vita e la sua funzione perturbante (la conclusione di *Sei personaggi in cerca d'autore*)

9. Gli scritti teatrali e le prime opere drammatiche, la fase del "grottesco"

9.1) La rappresentazione scenica è una "traduzione" del testo letterario e rischia perciò di falsarlo (*L'azione parlata*, 1889, *Illustratori, attori e traduttori*, 1907, *Teatro e letteratura*, 1918)

9.2) Il superamento della contraddizione

9.2.1) La teoria dell'autonomia dei personaggi dall'autore e dall'attore: entrare nella parte, dimenticare se stessi restare ad essa fedeli sino in fondo, sia nel progettare che nel porla in scena. Il carattere-maschera determina l'intreccio, non viceversa.

9.2.2) L'accentuazione dell'aspetto dissacrante e autocritico del lavoro artistico-teatrale: ostentare l'artificiosità (cfr. *Sei personaggi in cerca d'autore*, 1921)

9.3) L'interscambio tra produzione narrativa (situazioni dalle novelle o romanze, le didascalie che riassumono spunti narrativi piuttosto che suggerire gesti degli autori) e teatrale (nelle novelle, propensione al soliloquio e al recitativo, cfr. anche *Il fu Mattia Pascal*)

9.4) *Liolà* (1916) dal cap. IV del *Fu Mattia Pascal*, forma vs. vita: Liolà non accetta matrimonio riparatore

9.5) Il "teatro del grottesco"

9.5.1) Ripresa e rovesciamento del triangolo borghese, i personaggi consapevolmente si attengono alla norma delle convenzioni, smascherandola proprio grazie alla coerenza e al rigore con cui la rispettano (*il Berretto a sonagli*, *il Piacere dell'onestà*, *il Giuoco delle parti*), caratteri-maschera fissa

9.5.2) Laudisi in *Così è (se vi pare)*, Baldovino in *il Piacere dell'onestà*, Gala ne *il Giuoco delle parti*: i maestri del puro ragionamento.

9.5.3) *Così è (se vi pare)* (1917): in questione le categorie di identità (chi è veramente la moglie) e verità (è pazzo la suocera come afferma il sig. Ponza o lui?): il relativismo gnoseologico; le autorità cittadine che con un'inchiesta trasformano il palcoscenico in "camera di tortura" (Macchia): non comprendono la pietà. Struttura bipartita (Macchia): *Così è* (la vecchia commedia borghese, il prefetto con la pretesa di saper tutto, l'inquisizione), *se vi pare* (il disordine, la disgrazia, la pazzia, un dolore impenetrabile di cui si ignorano le cause, l'afasia e la pietà), non vince la fedeltà burocratica, l'umiltà impiegatizia, non c'è conclusione (*Signora Ponza*: "per me io sono colei che mi si crede"; *Laudisi*: "ed ecco, o signori, come parla la verità")

T13. *La conclusione (Così è (se vi pare))*, atto III, scene 7^a-9^a, p.248

10. "Sei personaggi in cerca d'autore" e il teatro nel teatro

10.1) il dramma borghese è irrappresentabile, l'arte stessa è incapace di cogliere il significato della vita (cfr. la prefazione del 1925; legame con Dadaismo e Espressionismo, cfr. 10.2.2)

10.2) Il raggiungimento degli obiettivi di cui al 9.2: 10.2.1), l'autonomia dei personaggi, ognuno con le loro idee (cfr. 9.2.1);

10.2.2) la dissacrazione dell'arte mettendo a nudo gli artifici tramite il metateatro, e la negazione della barriera tra scena e spettatori (cfr. 9.2.2); la rottura della quarta parete

10.3) L'autore non riesce a dare senso ai personaggi: l'"allegoria vuota" (vedi anche 5.7 e 8.1)

10.4) *Ciascuno a suo modo* (1924): novità tecniche ma restaurazione del valore dell'arte, che anticipa quanto accadrà nella vita reale

10.5) *Questa sera si recita a soggetto*: un saggio sul teatro, attraverso l'impiego di un'interartisticità tutta avanguardistica: l'immedesimazione appassionata degli attori che cacciano il regista e aderiscono alla parte: si impone in loro la forza della *vita*, che coincide con l'arte (cfr. 10.4)

11. Dall'"*Enrico IV*" (1921) al pirandellismo

11.1) La tragedia degradata: lo spazio della reggia è tradizionale ma posticcio, le tre unità aristoteliche sono rispettate, il re è protagonista e usa linguaggio reale ma è una messa in scena, è borghese.

11.2) La necessità drammatica dell'estraneità dall'esistenza reale e dai propri sentimenti, ottenuta rifugiandosi nella storia passata e nella follia. Il fallimento della scienza e della psicologia. Conservare immagine di pazzo consente di continuare a guardare la vita da fuori, sospenderne i significati. Si confonde la pazzia di chi è dentro le forme e di chi è fuori dalle forme e non vuole rientrarvi (e Belcredi lo capisce; qui è il dramma)

T14. *La conclusione (Enrico IV)*, atto III, p.256

11.3) Il pirandellismo: l'imitazione di se stesso, manierismo e artificiosità.

12. I "miti" teatrali: "I giganti della montagna"

12.1) Dall'umorismo al mito, dal razionalismo all'irrazionalismo, dall'allegoria al simbolo.

13. Guida alla lettura de "Il fu Mattia Pascal"

13.1) A puntate su "Nuova Antologia" 4.1904-6.1904; edizioni del 1910, 1912 (ed. Treves), del 1921 (ed. Bemporad) con *l'Avvertenza sugli scrupoli della fantasia*

13.2) *Il fu Mattia Pascal* e la poetica dell'umorismo

13.2.1) *Le Premesse*: la chiave storica (cfr. 4.2); la critica ai romanzi tradizionali, che non rappresentano la condizione umana dopo le scoperte di Copernico

13.2.2) L'impossibilità dell'epica e della tragedia nel mondo moderno (cfr. 4.2): Oreste che diventa Amleto (inetto, antieroe) dopo lo "strappo nel cielo di carta" (cap. XII), si guarda vivere, non agisce più con naturalezza e spontaneità

T1., p.269

13.2.3) *l'Avvertenza sugli scrupoli della fantasia*: Pirandello dice che la vicenda raccontata è plausibile, ma così facendo svuota l'artificio del manoscritto in cui Pascal avrebbe raccontato la propria storia da pubblicare, volendo, 50 anni dopo la sua morte (*Premessa*, cap.1): anche la verità romanzesca è relativa

13.2.4) L'umorismo: autoriflessione e sdoppiamento

T2. "Mi vidi, in quell'istante, attore d'una tragedia" (cap. V), p.271

13.3) La vicenda

13.3.1) *La conclusione*: non bisogna accettare lo "stato civile" (vs. Croce), anzi esso riduce l'uomo a maschera. Non resta altro che l'estraneità e il distacco dalla vita.

T3., p.274

13.4) Lo stile: narrazione e metanarrazione sovrapposte, niente ha senso, nemmeno la scrittura (13.2.3); un romanzo-soliloquio, recitativo teatrale, ritrattistica grottesca, espressionista

13.5) I temi principali e l'ideologia

13.5.1) La famiglia, come nido o come prigionia; la madre idealizzata, l'esperienza infelice del matrimonio e la fuga

13.5.2) Il gioco d'azzardo e lo spiritismo: l'importanza del caso e della sorte, i limiti della volontà e della ragione

13.5.3) L'inettitudine (cfr. Svevo, Tozzi): l'evasione è impossibile, fallimentare, antieroe, vedersi vivere

MD3, p.282. A. Leone de Castris, *la crisi della "funzione" dell'intellettuale nell'età giolittiana*, fallimento di un'alternativa della coscienza, di una interiorità che si opponga alla realtà disgregata e che la ricomponga

13.5.4) Lo specchio, il doppio, la crisi d'identità: la ripetizione delle situazioni (la seduzione di Romilda e Oliva; si finge morto e si dà una nuova personalità per 2v.), "la successione di specchi" (Gardair), "la divisione schizoide" (Gianola), < la riflessione umoristica

13.5.5) La modernità, la città, il progresso, le macchine: la critica al progresso di Verga e Leopardi: Milano caotica, Roma paralizzata tra passato irrivivibile e presente squallido (vs. Roma estetizzante del *Piacere* di d'Annunzio): la posizione politica antigiolittiana

13.5.6) Il relativismo filosofico (cap. XIII e il "lanternino": gli autoinganni della ragione e delle ideologie collettive, i "lanternoni")