

IL TEATRO DI PIRANDELLO

IN GRAN BRETAGNA E NEGLI STATI UNITI

DAL 1968 AL 1977

BIBLIOGRAFIA CRITICA

by

Evelina Di Mambro

A thesis submitted to the Faculty of Graduate Studies and Research in partial fulfillment of the requirements for the degree of Master of Arts.

Department of Italian
McGill University
Montréal, Québec

© August 1987

Evelina Di Mambro

Il teatro di Pirandello
in Gran Bretagna e negli Stati Uniti
dal 1968 al 1977

Bibliografia critica

Dipartimento d'italiano

Master of Arts

ABSTRACT

Dopo una breve introduzione nella quale si accenna alla critica inglese e americana fino al 1967, seguono le rassegne degli scritti che si riferiscono alla fortuna del teatro di Pirandello in Gran Bretagna e negli Stati Uniti dal 1968 al 1977. Ho scelto come data d'inizio il 1968, perché per il periodo precedente si può fare riferimento all'articolo di Antonio Illiano, "Pirandello in England and the United States: A Chronoligical List of Criticism," pubblicato nel 1967 in The Bulletin of the New York Public Library e a quello di Augusto Guidi, "Pirandello in Inghilterra e negli Stati Uniti, " pubblicato su Lettere italiane nel 1968. Ho aggiunto alla fine, per comodità del lettore, un indice dei nomi degli autori, i cui scritti costituiscono l'oggetto delle rassegne.

Evelina Di Mambro

Il teatro di Pirandello
in Gran Bretagna e negli Stati Uniti
dal 1968 al 1977

Bibliografia critica

Department of Italian

Master of Arts

ABSTRACT

After a brief introduction in which I discuss the reception of Luigi Pirandello's theatre in Great Britain and the United States up to 1967, I examine in detail the contribution of each critic covering a period of ten years from 1968 to 1977. I have chosen 1968 as the starting point because for the preceding period one may consult "Pirandello in England and the United States: A Chronological List of Criticism," written by Antonio Illiano and published in The Bulletin of the New York Public Library in 1967 and "Pirandello in Inghilterra e negli Stati Uniti," written by Augusto Guidi and published in Lettere Italiane in 1967. To facilitate the reader's task, I have added at the end an index of the names of the authors whose critical contributions form the object of this study.

Evelina Di Mambro

Il teatro di Pirandello
in Gran Bretagna e nel Nord America
dal 1968 al 1977

Bibliografia critica

Département d'italien

Maîtrise

RESUME

Après une brève introduction dans laquelle nous abordons la critique anglaise et américaine jusqu'en 1967, nous passons en revue tout au long de cette étude, de nombreux écrits se référant à la réception du théâtre de Pirandello de 1968 à 1977 en Grande Bretagne et aux Etats-Unis. La raison du choix de cette date (1968) s'explique par le fait que pour la période précédente nous nous référons à l'article d'Antonio Illiano intitulé "Pirandello in England and the United States: A Chronological List of Criticism," publié en 1967 dans The Bulletin of the New York Public Library, et à celui d'Augusto Guidi, "Pirandello in Inghilterra e negli Stati Uniti," publié en 1967 dans la revue Lettere Italiane. Enfin, pour rendre la lecture plus aisée, nous avons ajouté un index des noms d'auteurs dont les critiques forment l'objet de la présente étude.

INTRODUZIONE

Un singolare episodio caratterizza la fortuna (o la sfortuna) del teatro di Pirandello in Gran Bretagna. Dal 1922 al 1928, i Sei personaggi furono banditi per ordine di Lord Chamberlain, non a causa del loro significato o del messaggio pessimistico in essi contenuto, ma per le implicazioni incestuose della scena tra il Padre e la Figliastra. La commedia non fu compresa dal pubblico britannico e neanche dai suoi critici teatrali. Alcuni apprezzarono soltanto la satira degli attori e della messa in scena. In generale la critica inglese è di tipo giornalistico. Soltanto due studiosi inglesi si occuparono di Pirandello, Walter Starkie nel 1926 e Oscar Büdel nel 1966.¹

La prima menzione di Pirandello negli Stati Uniti risale al 1919. In una recensione anonima sul nuovo teatro italiano, l'autore dedica un paragrafo a Pirandello:

¹ W. Starkie, Luigi Pirandello (London - New York: Dent & Sons - Dutton, 1926). O. Büdel, Pirandello (London - New York: Bowes & Bowes - Hillary House, 1966).

Pirandello is a genuine artist and thinker...a man of education influenced by R. Bracco and B. Shaw...[he is] a lover of paradox...an adept intellectual buffoon...too large a man to be cooped up with the dogma of any school.²

Nell'ottobre del 1922, i Sei personaggi furono rappresentati a New York al Princess Theatre. L'anno seguente fu rappresentato Enrico IV, e anche questo dramma fu ben accolto. Nel 1923 Pirandello fu invitato a New York per inaugurare la nuova stagione teatrale al Fulton Theatre, che per l'occasione fu ribattezzato "Pirandello Theatre". La critica americana, anche se caratterizzata da dissensi e consensi come quella italiana, riconobbe subito che Pirandello aveva portato sul palcoscenico la crisi spirituale dell'uomo moderno. I temi dell'essere e del parere, la disintegrazione della personalità, il relativismo e l'assurdità della vita non furono considerati come esempi di quel cerebralismo che frena e infine impedisce la vera opera d'arte. L'humus culturale americano era favorevolmente disposto verso questi temi e pronto ad assegnare loro un valore universale.

² "Laughter and Color in the New Italian Drama," Current Opinion, 67(1919), 29.

La popolarità del teatro pirandelliano raggiunse il punto culminante nel 1934, l'anno dell'assegnazione del premio Nobel. Nel 1935 fu pubblicata la prima monografia americana su Pirandello: quella di Domenico Vittorini.³ Pirandello fu grato dell'interpretazione di Vittorini e lo ringraziò nella lettera che funge da introduzione al testo. Per gli anni successivi mi limiterò a fare soltanto qualche nome: Lander MacClintock, Francis Fergusson, John Gassner, Eric Bentley, Robert Brustein, ecc.⁴ Nel 1967, in occasione del primo anniversario della nascita dello scrittore, Glauco Cambon⁵ pubblicò una raccolta di saggi in omaggio a Pirandello e la rivista Italica gli dedicò il numero di marzo dello stesso anno.

Siamo così arrivati al periodo a cui si riferisce la nostra bibliografia critica: 1968-1977. Come risulta dal

³ D. Vittorini, The Drama of Luigi Pirandello (1935; 2a ediz., New York: Dover, 1957).

⁴ Per la critica inglese e americana precedente al 1968, rinvio all'articolo di Antonio Illiano, "Pirandello in England and the United States: A Chronological List of Criticism," The Bulletin of the New York Public Library, 71 (1967), 105-130 e a quello di Augusto Guidi, "Pirandello in Inghilterra e negli Stati Uniti," Lettere Italiane, 20(1968), 83-91: (per Guidi v. sotto rassegna n. 4.)

⁵ E. Cambon, Pirandello: A Collection of Critical Essays (Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1967).

titolo, essa include quel che riguarda la fortuna del teatro di Pirandello in Gran Bretagna e negli Stati Uniti, nel periodo indicato. Vorrei avvertire (1) che non ho tenuto conto di tutte le tesi di dottorato, ma soltanto di alcune, che mi sono sembrate di qualche interesse; (2) che non ho tenuto conto delle cronache teatrali apparse in periodici o quotidiani, a meno che non siano state successivamente raccolte in volume, né degli articoli di tipo giornalistico.

Le rassegne sono disposte in ordine cronologico secondo l'anno della prima pubblicazione e, all'interno di ogni anno, in ordine alfabetico secondo il nome dell'autore. Ho aggiunto alla fine, per comodità del lettore, un indice dei nomi degli autori: i numeri a fianco ai nomi rinviano alle rassegne.

1. Eric Bentley. "Father's Day: In Search of an Author." Drama Review, 13(1968), 57-72.

Bentley sostiene che il contenuto dei Sei personaggi è fondamentalmente psicopatologico, e che gli studi fatti sulla schizofrenia negli ultimi decenni costituiscono dei contributi notevoli per l'interpretazione della commedia.

La ricerca di un autore si fa sentire a due livelli: il desiderio che si scriva la commedia e che essa venga rappresentata. Ad entrambi i livelli si incontra la ricerca del padre. Come il bambino ha bisogno del padre per realizzare il suo Ego, per formarsi una personalità stabile e acquistare autonomia, così il Padre nei Sei personaggi ha bisogno d'un padre, capocomico o autore che sia, per restituirgli il senso della realtà e della personalità unitaria. Il rifiuto dell'autore-capocomico causa dei sintomi schizofrenici nel Padre, dato che la commedia rappresenta per lui quel che rappresenta la famiglia per il bambino:

In one respect the word author is exactly right in suggesting just what a father might be expected to provide. When the Father finds the right playwright he will not be content to be given some dialog... he is not even saying: "Write a melodrama and make me a hero." He is saying, "A person is an entity with no clear meaning—entity close to nonentity—unless there is an author to make him part of (part in) a play"...To have a part in a play means to be a member of a family. (p. 68)

Bentley si sofferma a lungo sul personaggio del Padre, poiché non solo la commedia ha inizio con l'incontro di questo personaggio col Capocomico, ma il Padre costituisce la base del triangolo di Edipo, e le varie sciagure subite dalla famiglia vengono messe in moto dalle sue azioni; aggiunge che quando il Capocomico rifiuta di immortalare il suo dramma, è chiaro che "Father's Day" (p. 67) non si potrà mai festeggiare. Egli prende lo spunto per questa sua analisi psicoanalitica dallo psicoanalista Charles Kligerman ("A Psychoanalytic Study of Pirandello's Six Characters," Journal of the American Psychoanalytic Association, 4, 1962, 731-744), il quale sostiene che la trama della commedia è una successione in senso inverso dei prodotti primitivi della fantasia: la relazione incestuosa padre-figlia, il triangolo edipico madre-padre-figlio, e la rivalità tra fratello e sorella, accompagnata dalla speranza della morte

e seguita dal suicidio, che fa sorgere sentimenti di colpa nel fratello. Bentley cita Kligerman:

In other words, from adult father/daughter incest there is a retreat to the earlier Oedipal triangle, and then a regression to the primitive sibling rivalry, with wishful phantasy of murder followed by guilty suicide. (p. 61)

Anche il tema dell'illusione e della realtà indica che il contenuto della commedia è psicopatologico. Il Padre parla a lungo e a più riprese di questo tema e così facendo si scopre, secondo Bentley, che soffre di schizofrenia, dato che si è creato un mondo illusorio in cui vorrebbe vivere.

Il critico sottolinea nella conclusione che la commedia è un contributo ragguardevole al teatro e alla vita vista come teatro e tramite il teatro. L'originalità si aggiunge alla bellezza della forma e al pathos del contenuto.

2. Leslie Epstein. "Beyond the Baroque: The Role of the Audience in the Modern Theatre." Tri-Quarterly, 12(1968), 213-224.

Si tratta di uno studio comparativo in cui l'autore fa un confronto tra l'opera barocca e l'opera post-barocca, per dimostrare lo squilibrio che si verifica nella seconda. Adduce come esempi Las Meninas di Velazquez e The Tempest scespiriana per indicare l'accordo perfetto tra l'arte, l'artista e il pubblico a cui l'opera viene indirizzata, accordo che, secondo il critico, assicura l'equilibrio dell'opera d'arte. Le seguenti opere "moderne" vengono, invece, discusse per mostrare lo squilibrio causato dalle divergenze dal genere barocco: i Sei personaggi in cerca d'autore di Pirandello, Baal di Brecht, un breve accenno a Krapp's Last Tape di Beckett, Chairs di Ionesco, The Balcony di Genet, e infine Gorilla Queen di Travel. Lo squilibrio nasce dal fatto che la vita psichica dello scrittore e il modo in cui egli concepisce il processo creativo si introducono nell'opera. Epstein condivide il punto di vista di Ernst Kris, il quale dice:

In the history of almost all the arts since the 18th century the trend to an increased insistence on inspiration seems to be detectable—dominant in certain phases, more submerged in others and yet clearly continuous as a movement that gained increasing strength, to the point where dream and fantasy could be painted and put into words, where relation to stringencies became less important, and where finally the work of art became a document of the process of creation. (Psychoanalytic Explorations in Art, New York: International University Press, 1952, p. 214)

Epstein si sofferma a lungo sui Sei personaggi in cerca d'autore, dramma da lui considerato come il primo esempio della tendenza artistica post-barocca. La commedia riflette l'insistenza sull'estetica del processo creativo e le conseguenze di tale insistenza, e cioè "the abdication of the artist":

What has happened in modern times is that the delicate inter-relatedness of art, artist and audience has been violated by the abdication of the artist, especially from that Proserpine exercise of intelligence and control, with the consequent running amok of the audience. (p. 219)

La commedia diventa il documento della lotta tra conscio e subconscio, tra fantasia e forma, di modo che Pirandello finisce per diventare il protagonista della propria commedia.

3. Carole B. Feng. "Reconciliation of Movement and Form in Diana and Tuda." Modern Drama, 10(1968), 410-415.

L'autrice presenta, discute e mette in questione la tesi di Domenico Vittorini, (The Drama of Luigi Pirandello, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1935) e quella di Lander MacClintock (The Age of Pirandello, Bloomington: Indiana University Press, 1951). L'uno e l'altro sostengono che il tema fondamentale del teatro di Pirandello, e di Diana e la Tuda in particolare, si riduce al rapporto antitetico tra la fluidità della vita e la rigidità della forma che si impone su di essa, tramite la creazione artistica. Quindi, l'immutabilità che caratterizza l'arte diventa un ostacolo alla rappresentazione della vita nella sua perpetua evoluzione. Diana e la Tuda sarebbe l'espressione artistico-drammatica di codesto rapporto.

La Feng confuta questa tesi e rimprovera a Vittorini e a MacClintock una lettura poco attenta del dramma e un'interpretazione poco perspicace. Il rapporto tra vita e forma, tema fondamentale di Diana e la Tuda, non è affatto antitetico. Cita dalla Prefazione ai Sei personaggi in cui Pirandello espone il conflitto tragico tra questi due

elementi nell'esistenza umana quando la vita e la forma vogliono manifestarsi simultaneamente. La vita caratterizzata da un perpetuo movimento a poco a poco uccide la sua forma; l'opera d'arte rende possibile la loro riconciliazione. A questo proposito Pirandello nella Prefazione dice:

Hence, always, as we open the book, we shall find Francesca alive and confessing to Dante her sweet sin, and if we turn the passage a hundred thousand times in succession Francesca will speak her words, never repeating them mechanically, but saying them as though each time were the first time with such living and sudden passion that Dante every time will turn faint. All that lives, by the fact of living, has a form, and by the same token must die — except the work of art which lives forever in so far as it is form. (p. 411, traduzione di Eric Bentley in Naked Masks: Five Plays by Luigi Pirandello, New York: E.P. Dutton & Company Inc., 1952 p. 367)

Se si interpreta il dramma in questa chiave, sostiene la Feng, diventa chiaro che Diana e La Tuda non esprime il rapporto antitetico fra vita e forma ma l'incapacità dei due protagonisti, Dossi e Guincano, di riconciliare l'antitecità nelle loro creazioni artistiche. Infatti, Nino Guincano, un vecchio scultore amareggiato, insiste che l'arte esalta la morte e la fissità e perciò distrugge il suo lavoro. Dossi, poi, nega la creatività; per lui l'arte è statica e non dinamica come è per Pirandello.

In conclusione, la Feng accenna ad un accostamento tra il personaggio Tuda e Pirandello. Infatti Tuda contro la sua volontà, anzi quasi inconsciamente, dà il soffio della vita alla creazione, come d'altronde accade a Pirandello quando viene importunato dai sei personaggi in cerca d'autore.

At the end of the play, Tuda, almost against her conscious will has given birth to a creation beyond herself, as Pirandello, against his conscious will and control, had given birth to the six characters. (p. 415)

4. Augusto Guidi. "Pirandello in Inghilterra e negli Stati Uniti." Lettere Italiane, 20(1968), 83-91.

E' questo uno dei pochi scritti dedicati all'interesse suscitato da Pirandello nel mondo anglo-sassone. Guidi dà alcune indicazioni bibliografiche e poi procede all'analisi di contributi critici circa l'opera del Pirandello.

I soli contributi critici provenienti dall'Inghilterra menzionati da Guidi sono la monografia di Walter Starkie (Luigi Pirandello, Londra - New York: Dent & Sons - Dutton, 1926, poi riveduta e ampliata nel 1937 e nel 1965) e quella di Oscar Büdel (Pirandello: Studies in Modern European Thought and Literature, New York - Londra: Bowes & Bowes - Hillary House, 1966).

Guidi passa poi a parlare della prima monografia americana, quella di Domenico Vittorini (The Drama of Luigi Pirandello, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1935, 2a ediz. New York: Russell & Russell, 1957), la quale contribuì notevolmente a diffondere e promuovere la conoscenza e la popolarità di Pirandello negli Stati Uniti. Fra le trattazioni di carattere generale egli indica i contributi di Francis Fergusson (The Idea of a Theatre, Princeton: Princeton University Press, 1949, trad. ital.

Parma: U. Guanda, 1957) e di Robert Brustein (The Theatre of Revolt, Boston: Little - Brown, 1964) e infine l'introduzione di Bentley alla sua edizione inglese di alcuni drammi (in Naked Masks: Five Plays by Luigi Pirandello: ed. Eric Bentley, New York: Dutton, 1952). Un solo capitolo è dedicato a Pirandello nel libro di McClintock, The Age of Pirandello (Bloomington: Indiana University Press, 1951) e l'autore si sofferma esclusivamente sul pessimismo assoluto del drammaturgo.

Per gli anni sessanta, Guidi rinvia il lettore ai due numeri della rivista Italica (del marzo e del settembre 1967), pubblicati in occasione del centenario della nascita di Pirandello.

5. David Nolan. "Theory in Action: Pirandello's Sei Personaggi." Forum for Modern Language Studies, 4(1968), 269-276.

Il saggio è dedicato ai Sei personaggi — Nolan vuole dimostrare che l'azione drammatica della commedia è basata sulla dialettica del processo creativo secondo Pirandello. Ed è in ciò, appunto, il motivo della scarsa riuscita della commedia. A proposito del saggio sull'Umorismo, Nolan sostiene che Pirandello non è né un buon filosofo, né un buon commediografo. Si ha qui un esempio tipico dell'influenza della stroncatura crociana del 1909.

Per chiarire la sua tesi, il critico prende in considerazione quella che egli chiama "la situazione di base" (pp. 274-275), che consiste nel dramma personale dei personaggi e nel dramma della loro ricerca di un autore, e cita a questo proposito Francis Fergusson (The Idea of a Theatre, Princeton: Princeton University Press, 1949), il quale asserisce che Pirandello

sensed the analogy between his problem as an artist and the problems of his tormented characters who were also seeking form and meaning. (p. 188)

I Sei personaggi sono stati creati per esemplificare il dramma di un'idea e non per rappresentare il loro strazio.

Nolan conclude ribadendo la sua tesi che "the play is an embodiment and vindication of Pirandello's theory of aesthetics" (p. 275), e smentisce, come già aveva fatto Croce, ciò che Pirandello dice della sua capacità artistica di scrittore, che gli permetterebbe di cambiare l'intelletto in passione. Pirandello, secondo Nolan, non sarebbe riuscito a conciliare il dramma reale dei sei personaggi, la loro ricerca e il loro strazio, con la dialettica del processo creativo.

6. Olga Ragusa. Luigi Pirandello. New York and London: Columbia University Press, 1968.

I Columbia Essays on Modern Writers, di cui fa parte il libro della Ragusa, consiste in una serie di opere critiche dedicate a scrittori di rilievo del ventesimo secolo. Nel saggio su Pirandello, la Ragusa cerca di cogliere le caratteristiche più notevoli della sua produzione artistica. Infatti, oltre al teatro di Pirandello, esamina sette romanzi, duecentocinquanta novelle, e vari saggi critici. Accosta Pirandello a Proust, a Joyce, a Kafka, a Musil e, infine, a Thomas Mann, in quanto questi scrittori, al pari di Pirandello, si soffermano sul tema della condizione umana.

Alcuni aspetti dell'opera pirandelliana vengono sviluppati più di altri, come, per esempio, la fusione di Pirandello con i suoi personaggi; il fatto che lo scrittore include non soltanto se stesso ma anche il lettore nella creazione dell'opera letteraria; l'esposizione della crudeltà dell'uomo verso il suo prossimo; il carattere frammentario della personalità quale si verifica nell'uomo moderno; e, infine, il tema della realtà e dell'illusione.

E nell'analisi dei vari personaggi è dato particolare rilievo a Mattia Pascal, Serafino Gubbio, e Angelo

Baldovino. Per quanto riguarda il teatro, un posto eminente è riservato a Enrico IV e ai Sei personaggi. L'Enrico IV è, secondo la Ragusa, "Pirandello's highest achievement" (p. 34), e i Sei personaggi, investiti di una forte carica di pathos, a cui si aggiunge l'aspetto comico, vengono considerati esemplari del tema della vita riflessa nell'arte.

La Ragusa conclude rilevando l'apporto di Pirandello al teatro di questo secolo. Il suo maggiore contributo consiste nell'esame perspicace dei vari stati psicologici dell'uomo moderno e nell'importanza data da Pirandello al palcoscenico, presentato come metafora della vita umana, questa vita scialba che vuole liberarsi e trovare la propria vitalità nella forma artistica:

...the key to Pirandello's poetic universe is thus ultimately in the images that held meaning for him — the stage being itself one of those images. The dramatic concepts and the theatrical devices which he popularized and often invented made of him a major determining force in the modern theatre. But by virtue of his total "oeuvre" he belongs among the prime poetic imaginations of that late-nineteenth-century-early-twentieth-century transition period that witnessed the cruel and tragic disintegration of values from which modern man has not yet recovered. As for the commitment of the artist to his work, Pirandello is an example of well-nigh total dedication to the intuited embryonic life that seeks liberation through the gift of artistic form. (p. 45)

7. Gino Rizzo. "Luigi Pirandello in Search of a Total Theatre." Italian Quarterly, 45(1968), 3-26.

Rizzo, parlando del pirandellismo considera la Trilogia del teatro nel teatro come il contributo più originale al teatro di questo secolo. Questa tecnica teatrale fa di Pirandello il capostipite dell'avanguardia del suo tempo e inoltre del movimento più sperimentale e innovativo della neo-avanguardia degli anni sessanta.

Per quanto riguarda il pirandellismo, Rizzo traccia brevemente la storia della critica su Pirandello e si sofferma sui giudizi di Croce e di Tilgher. La stroncatura crociana influenzò la critica militante; il filosofo dichiarò che l'opera di Pirandello era priva di arte e di filosofia. Adriano Tilgher, l'anno dopo la comparsa dei Sei personaggi in cerca d'autore, partendo dai concetti della Vita e della Forma, diede una sistemazione organica dell'opera di Pirandello, che prese in considerazione i temi a scapito dell'adattamento di essi all'arte drammatica. Il pirandellismo fu definito dalla critica come la filosofia di Pirandello; implicita nella definizione è l'accusa di cerebralismo che sopprime il sentimento. I motivi ricorrenti del teatro pirandelliano sono delle testimonianze

della crisi spirituale dell'uomo del nostro secolo: conflitto tra realtà e fantasia, disintegrazione e alienazione dell'io, frattura completa tra la coscienza individuale e il mondo esterno, relativismo, assurdità della vita e scetticismo, incomunicabilità e così via. Il pirandellismo suggerisce un'immagine di Pirandello come scrittore che si allena in esercizi intellettualistici e prescinde dall'ispirazione poetica.

Rizzo poi passa a parlare dei tre drammi che compongono la Trilogia per dimostrare che le innovazioni più significative del teatro contemporaneo risalgono a Pirandello.

8. Walter Starkie. "Luigi Pirandello 1867-1967."
Theatre Annual, 23(1968), 1-18.

Il saggio è scritto in chiave biografica. Starkie vuole dimostrare quanto umana e sofferta sia l'opera di Pirandello. Egli si sofferma, quindi, sulle sciagure che afflissero lo scrittore. Queste sventure, e soprattutto la pazzia della moglie, non soltanto colorirono le sue opere ma gli aprirono nuove prospettive sulla personalità umana e sul personaggio. Nel corso di quest'indagine biografica Starkie raccoglie i fatti più salienti della vita di Pirandello e cita passi tratti dalle sue opere interpretandole come se fossero indicazioni biografiche.

Nella seconda parte dell'articolo Starkie si sofferma sull'influenza del teatro di Pirandello nella Francia del secondo dopoguerra. Egli accosta Pirandello, Sartre e Camus e, per quanto riguarda Camus e Pirandello, dice che entrambi insistono sull'importanza della solidarietà umana, per cui è errato parlare di pessimismo. Il tema dell'assurdità della vita, invece, si trova nell'opera di tutti e tre gli scrittori:

All through his works Sartre emphasizes the absurdity of life, and his example was followed by Camus, though with a difference, for the latter, as he shows in his essay l'Homme Revolté (Paris: Gallimard, 1951), while accepting man's absurdity, he is determined to revolt against it and by the gesture of revolt he proclaims the solidarity of mankind. (p. 7)

Il critico accosta poi Pirandello a Samuel Beckett, il drammaturgo irlandese, il cui dramma, Waiting for Godot (1953), è imperniato sul tema dell'assurdità della vita. Starkie conclude asserendo che questo tema non deve essere confuso col pessimismo e non deve venire interpretato come se implicasse una svalutazione dell'umanità; in esso si rivela l'animo tormentato dello scrittore, che si colloca tra i suoi personaggi e soffre con loro. Starkie confuta così il giudizio critico di coloro che accusarono il drammaturgo di soverchio cerebralismo. Il teatro di Pirandello suscita interesse ancora oggi, perché mette in evidenza la crisi della società contemporanea, e ci mette di fronte a noi stessi — all'altro lato di noi stessi:

...Pirandello lays before us not merely the work of the actors, nor that of the author, but something much more universal — the other side of ourselves. (p. 8)

9. William E. Taylor. Six Characters in Search of an Author and Desire under the Elms: What O'Neill did not learn from Europe, in Modern American Drama: Essays in Criticism. Leland, Florida: Everett Edwards, 1968, pp. 29-37.

Taylor sostiene che i Sei personaggi in cerca d'autore sono essenzialmente un dramma a tesi. Pirandello si sofferma sul dilemma se sia più vera la Vita o l'Arte, e conclude a favore dell'Arte, dicendo che è più reale della Vita stessa. L'intellettualismo, egli dice, è una caratteristica predominante di tutto il teatro europeo moderno. Egli sostiene che, nonostante la fama mondiale raggiunta da Eugene O'Neill, lo scrittore americano non è capace di scrivere un dramma intellettuale. La sua opera è dominata da uno stagnante Naturalismo. Quando egli tenta di scrivere drammi intellettuali, non potendo sopportare a lungo una forte carica di caos e di nichilismo, svia nella passione, cade nel patetico.

10. Anonimo. "Speech for the Theatre." Drama Review, 13(1969), 154-155.

Questo articolo tratta soltanto indirettamente il teatro di Pirandello. E' un articolo anonimo che riproduce testualmente (in traduzione inglese) il discorso tenuto da Pirandello in occasione della nuova stagione teatrale, inaugurata al teatro Argentina a Roma il 29 ottobre 1935 in presenza del Duce. Il discorso venne pubblicato in Quadrivio il 3 novembre dello stesso anno.

L'anonimo editore ci informa che questo discorso non è incluso nell'edizione italiana delle opere di Pirandello, e aggiunge:

Although the speech was given only a year before Pirandello's death, a glance through any bibliography of the writings — particularly short stories — which he published at this time proves, unfortunately, that he was not in his dotage. (p. 155).

11. Bernard F. Dukore e Daniel C. Gerould.
"Explosions and Implosions: Avant-Garde Drama Between World Wars." Educational Theatre Journal, 21(1969), 1-16.

L'articolo è tratto dall'introduzione al libro Avant-Garde Drama Between World Wars, pubblicato nel 1969 da Bantam Books, a cura di Bernard F. Dukore e Daniel C. Gerould. Gli autori sostengono che le opere da loro discusse illustrano, per mezzo dell'arte drammatica, lo spirito rivoluzionario che regnava in Europa tra le due guerre. Essi cominciano col tracciare un quadro politico-sociale-psicologico di questo periodo, e passano poi a discutere il teatro d'avanguardia e in particolare The Water Hen di S.I. Witkiewicz, St. Joan of the Stockyards di Bertolt Brecht, Man and the Masses di Ernst Toller e, infine, Ciascuno a suo modo di Pirandello. Lo spirito rivoluzionario si manifestò nell'ambito sociale, poetico, psicologico e teatrale, per cui, questi autori esigono dei cambiamenti nella società, nella coscienza umana e nel teatro.

L'impostazione è psicologica e storico-sociale; infatti, gli autori asseriscono che Sigmund Freud e Vladimir I. Ulianov, meglio conosciuto come Lenin, sono gli istigatori di questo spirito rivoluzionario. Il primo è

causa di implosioni nella coscienza, il secondo causa di esplosioni nelle strutture sociali:

The Bolshevik revolution and Freudian psychoanalysis tore down old walls and conventions in society and in the self. Walls and conventions of the realistic theatre were also demolished — walls between stage and auditorium, actors and audience, author and play; and conventions about illusion, character and plot. (p. 2)

Il mondo stabile del periodo precedente la guerra va in frantumi. Le nuove ideologie politico-sociali-psicologiche si rispecchiano nell'abolizione del teatro borghese-realista, che era indirizzato ai borghesi e rispecchiava le loro banali preoccupazioni. Inoltre, con il trionfo del proletariato e con la conquista dell'irrazionale e del subconscio, Lenin e Freud dimostrano che la realtà non può essere vista come un'entità oggettiva o statica. Gli scrittori teatrali dell'avanguardia diedero forma drammatica a questa nuova visione della realtà, caratterizzata dall'instabilità e dalla disintegrazione della società e della personalità:

Avant-garde drama between the world wars reflects the instability of that period: its shifting planes of reality, changing perspectives on society, multiple images of personality, and drastic transportations through space and time. Shattered mirrors, images within images, and apocalyptic visions create a series of vivid pictures of a violently changing world. (p. 4)

In Ciascuno a suo modo, come anche negli altri due drammi che fanno parte della Trilogia del teatro nel teatro, Pirandello mette in questione l'essenza stessa del teatro e dell'illusione teatrale e la rivoluzione si manifesta a livello teatrale. La rivolta si scatena nel retroscena, sul palco e persino nel ridotto. Il "raisonneur" è un espediente drammatico utilizzato dallo scrittore per rovesciare la certezza circa la realtà materiale e per sconvolgere la struttura del dramma.

In Ciascuno a suo modo, il dramma interiore e il dramma esteriore, l'illusione e la realtà, l'arte e la vita si scontrano finché l'insieme viene completamente offuscato e la distinzione dei vari elementi diventa impossibile. Per lo più, il dramma interiore dimostra la crisi dei valori borghesi e del positivismo. Pirandello porta tutto questo sul palcoscenico e allarga così le dimensioni del teatro. Egli dà, inoltre, espressione drammatica al processo creativo, introducendo l'autore sulla scena.

Nella conclusione, Gerould e Dukore ritornano sul carattere rivoluzionario ed esplosivo del teatro d'avanguardia tra le due guerre, e asseriscono che i drammi trattati rappresentano la Weltanschauung di quel periodo.

The Water Hen viene ricollegata al surrealismo, Man and the Masses all'espressionismo, St. Joan of the Stockyards al teatro epico moderno, e Ciascuno a suo modo al fenomeno del "teatralismo". I primi tre drammi rappresentano le tre fasi successive dello scompiglio sociale, Ciascuno a suo modo rappresenta l'insurrezione che si sposta dalla strada e dalle barricate al teatro stesso; ossia, la rivolta si manifesta nel ridotto quando gli spettatori-attori si ribellano e invadono il palco. Tutti questi scrittori sono essi stessi dei rivoluzionari e esigono cambiamenti fondamentali non soltanto nella società e nella coscienza ma anche nel teatro, che rimane per loro lo specchio della natura umana.

12. Andrew K. Kennedy. "Six Characters: Pirandello's Last Tape." Modern Drama, 12(1969), 1-9

Si tratta di un tentativo di analisi del rapporto fra personaggi e linguaggio nei Sei personaggi in cerca d'autore.

Kennedy distingue nel dramma di Pirandello le "situazioni fisse" e "chiuse"— come la scena nella bottega di Madama Pace e quella del giardino, dove la Bambina muore annegata nella vasca e il Giovinetto si uccide con un colpo di rivoltella — dalla "situazione aperta," che comprende tutto il resto, e cioè la discussione fra Personaggi, Attori e Capocomico. Mentre nel caso delle "situazioni fisse" si ha un dramma in cui il dialogo è ridotto al minimo ("minimally verbal drama," p. 6), nella "situazione aperta" non si ha che dialogo, senza vera e propria azione. L'esempio più evidente è nella sproporzione fra le pochissime battute attribuite al Padre nella scena con la Figliastra, nella bottega di Madama Pace, e i lunghi discorsi dello stesso personaggio nella "situazione aperta" ("the Father's prolix set speeches in the open situation," p. 2), nonostante la sua esplicita sfiducia nel potere comunicativo del linguaggio.

La realtà, come lo stesso Kennedy osserva, soltanto due personaggi, il Padre e la Figliastro, mostrano "il desiderio, di articolare, di trovare nelle parole il significato dell'azione" ("the desire to articulate, to find in words the meaning of action," p. 7). Gli altri o non parlano affatto, come la Bambina e il Giovinetto, o sono restii a parlare, come la Madre e il Figlio. Contrariamente all'apparenza la tendenza all'azione non accompagnata da parole, o "appena parlata" ("barely spoken") è prevalente, almeno per quanto riguarda l'efficacia drammatica. E' appunto in questo il motivo del successo delle "scene fisse":

The reason why those scenes move us — why Pirandello's original satiric intent cannot extend to these climaxes — is not only because human suffering is barely distanced here, let alone mocked. One may also see in these scenes of violence, apart from the obviously denatured remnants of Romantic drama, the pitting of image and noise against sustained chunks of rationalized dialogue. (p. 6).

In queste scene, il "parlato" è ridotto a brevi espressioni, a singole parole, a gridi, o scompare addirittura nel silenzio, "and the resulting fragment is 'played back' and so organized that it is felt to represent not a slice-of-life but a timeless moment" (p. 8). Questo

spiega il titolo dell'articolo di Kennedy, derivato dal titolo di un dramma di Beckett, Krapp's Last Tape, i Sei personaggi sono, sotto questo aspetto, "the first record of the decline of spoked action in modern drama." (p. 3).

13. Franco Loriggio. "Life and Death: Pirandello's The Man with a Flower in His Mouth." Italian Quarterly, 47(1969), 151-160.

Loriggio si propone una rivalutazione del cosiddetto pessimismo pirandelliano, dato che nella letteratura posteriore a Pirandello il relativismo e l'alienazione per cui il drammaturgo fu considerato pessimista sono diventati temi d'uso corrente. L'Uomo dal fiore in bocca gli serve per dissolvere il mito del pessimismo pirandelliano. L'Uomo è considerato dal critico come dramma tipicamente pirandelliano anche se diverge dai drammi a tesi per i quali il drammaturgo è noto. Esso diverge dagli altri drammi di Pirandello a causa della struttura essenzialmente poetica: cioè, dice il critico, la comunicazione si fa veramente attraverso elementi stilistici, fonetici e visivi. Infatti, nell'Uomo non c'è azione drammatica, e subito dopo l'inizio convenzionale del dramma, il dialogo si muta in monologo o addirittura in soliloquio.

Loriggio, concludendo, indica il proposito del suo saggio, e cioè che l'Uomo dal fiore in bocca afferma e celebra la vita, dato che non rimpiange la morte che lo aspetta au tournant, ma rimpiange invece l'opportunità che

gli viene tolta di vivere pienamente la vita. A questo proposito, Loriggio dice:

To better qualify and clarify Pirandello's vision many names could be quoted, starting from the Freud of Beyond the Pleasure Principle, and going back to the Gospels. Had this play been written in other times it would probably have involved a descent to Hades or to Hell: such is its substance. At the end, faced with the flux of images, deprived of his usual psychological props, the customer will find himself defenceless, or, as the stage directions indicate, "basito." And with him, equally bewildered, the equally bonhomme spectator or reader. Is it a happy ending? after the experience of freedom the promise of a symbolic death? One could not ask for more, whatever the answer: Pirandello has done as much as is given any writer to do, sparing everybody the usual apology of mankind. Which is the point of these pages: Man with a Flower in his Mouth affirms, it celebrates. (p. 159)

14. Kenneth Lawrence. "Luigi Pirandello: Holding Nature up to a Mirror." Italica, 47(1970), 61-77.

Questo saggio è uno studio tematico del teatro di Pirandello. Il critico semplifica i trentun temi tilgheriani dell'opera teatrale pirandelliana raggruppandoli in cinque temi fondamentali: il teatro dell'illusione e della realtà; il relativismo della realtà; la mutabilità della personalità; il flusso del tempo e la relazione dialettica tra la Vita e la Forma o la Vita e l'Arte. In quest'ultimo tema, designato da Tilgher come il tema dello specchio, è compresa la Trilogia del teatro nel teatro: e come fu chiamato da Tilgher, dello specchio: Sei personaggi in cerca d'autore (1921), Ciascuno a suo modo (1924), e Questa sera si recita a soggetto (1930).

Prendendo l'avvio dalla convinzione largamente diffusa che Pirandello è uno scrittore cerebrale e che il suo teatro è l'espressione della sua estetica, Lawrence si sofferma sul quinto gruppo. Infatti la Trilogia del teatro nel teatro è, secondo il critico, l'esempio migliore dei drammi a tesi di Pirandello. Lawrence si propone di analizzare e armonizzare il rapporto dialettico tra la Vita e la Forma. Analizza i drammi della Trilogia seguendo uno schema che gli facilita

il compito: 1) la tesi principale cioè l'Arte contro la Vita, 2) la tesi secondaria, che concerne i personaggi pirandelliani, 3) il dibattito nel quale il "raisonneur" serve da espediente drammatico, 4) la scena obbligatoria, in cui degli aspetti della tesi principale vengono esposti, e infine, 5) quello che Lawrence chiama il programma, tramite il quale si potrebbe attenuare o addirittura risolvere il conflitto della tesi principale, cioè il rapporto antitetico tra la Vita e la Forma. Inoltre, Pirandello si serve di simboli per chiarire questo rapporto antitetico. Nella Trilogia il simbolo predominante è lo specchio, il quale, dice Lawrence, rappresenta l'Arte. Come lo specchio ci dà un'immagine riflessa ma invertita, cambiata, così l'Arte non ha la capacità di riflettere esattamente la Vita.

Nel concludere Lawrence sostiene che Pirandello diede espressione drammatica ad un'affermazione essenzialmente banale, cioè che tra la Vita e l'Arte non esistono punti di contatto. Il motivo fondamentale della Trilogia rimane, quindi, estetico. In ultimo aggiunge una riflessione basata sulla Trilogia:

the only union possible between Art and Life, the only fixity attainable is to be had in that special case, in that special case alone — the work of Art. In this way Art does have its effect on Life, but only as Art. For a brief moment the usual flux of things is arrested — but only for a moment. (p. 77)

15. Robert S. Lopez. "Pirandello Old and New." Yale Review, 60(1970), 228-240.

Lopez mette a confronto il teatro di Pirandello con quello di Goldoni, con la Mandragola di Machiavelli, e con la Commedia dell'Arte, per indicare gli aspetti tradizionali e quelli d'avanguardia del teatro pirandelliano.

La Mandragola di Machiavelli è la migliore commedia del rinascimento europeo. Essa è caratterizzata dall'elogio dell'infedeltà coniugale e dalla satira sociale. Lopez poi passa alle commedie goldoniane, il cui merito principale consiste nel realismo dei personaggi e nella vivacità del dialogo. Il critico insiste che questa tradizione letteraria rientra in quella borghese, dato che Machiavelli e Goldoni appartenevano entrambi alla classe borghese e le loro opere erano indirizzate anch'esse alla classe media. La Commedia dell'Arte, alla quale Lopez accenna brevemente, introduce nel teatro il duplice ruolo degli autori-attori, e, la partecipazione del pubblico allo spettacolo, che si ritroveranno poi in Goldoni.

Il teatro italiano dal 1880 al 1930 rimase fedele all'eredità letteraria lasciatagli da Machiavelli, dalla Commedia dell'arte e da Goldoni, e fu caratterizzato da

personaggi realistici, da un dialogo vivace, dal tema dell'adulterio all'italiana e dalla satira sociale: tutte caratteristiche del teatro borghese. In questa tradizione si inserisce anche Pirandello, per quanto riguarda i temi e le trame dei suoi drammi. A conferma di questa sua tesi, Lopez cita il noto critico teatrale Silvio D'Amico (senza ulteriori informazioni bibliografiche), secondo il quale il tema dell'incomunicabilità sarebbe stato formulato già nel quinto secolo a.C. dal filosofo greco, Gorgia da Lentini, con il seguente ragionamento: nulla esiste; se qualcosa esistesse, l'uomo sarebbe incapace di conoscerlo; e se lo conoscesse sarebbe incapace di comunicarlo. D'altra parte, asserisce Lopez, la trama di Se non così e Il giuoco delle parti richiama il tema dell'adulterio alla Machiavelli. Inoltre, il dramma Così è (se vi pare) sembra dimostrare lo sforzo di Pirandello di rappresentare la molteplicità della realtà in continuo cambiamento. Ancora qui, sottolinea Lopez, si scorgono precedenti borghesi. Per quanto riguarda poi il tema dell'antinomia tra l'Arte e la Vita ci sono precedenti non soltanto borghesi ma anche antichi. D'altronde anche Luigi Chiarelli, noto esponente del teatro borghese, tratta questo tema.

Dopo aver elencato gli aspetti tradizionali del teatro di Pirandello, Lopez si sofferma brevemente sull'aspetto rivoluzionario evidente nella struttura dei drammi. Il Pirandello introduce flash-backs, punti culminanti dell'azione contraddittori, confusioni nella trama e nell'essenza stessa del teatro. Inoltre, include il pubblico nello spettacolo. Per apprezzare quest'innovazione tecnica si deve ricordare che all'inizio del secolo, il teatro rispettava la rigidità strutturale del dramma tradizionale e cioè le tre unità di tempo, di luogo e di azione. D'altro canto, continua Lopez, l'innovazione del teatro di Pirandello si riscontra anche nell'uso che fa di espedienti propri alla Commedia dell'Arte per drammi di carattere filosofico:

By introducing the tricks of the Commedia dell'Arte into the noblest philosophical drama, Pirandello was a revolutionary playwright, technically the father of most later playwrights from Thornton Wilder to Bertolt Brecht. (p. 237)

L'humus culturale era propizio a questo cambiamento, ripete Lopez; i temi e lo stile di Pirandello rispecchiano la rivolta di fronte al realismo superficiale e al positivismo. Lopez conclude asserendo che Pirandello seppe ispirarsi ad una vecchia tradizione dandole una nuova forma e così facendo divenne l'auspice del teatro d'avanguardia.

16. Irene Suboczewski. "The Figure of the Artist in Modern Drama from Ibsen to Pirandello." Diss. University of Maryland, 1970, pp. 302.

Nella sua tesi, scritta in inglese nel 1970 sotto la direzione del Professor Korg dell'Università di Maryland, la Suboczewski si propone di discutere alcuni drammi di Ibsen, Strindberg, Hauptmann, Kaiser, Chekhov, Shaw, Joyce, Yeats, Hofmannsthal, Schnitzler, Rostand, D'Annunzio e infine Pirandello, per dimostrare che la funzione dell'artista post-romantico nell'opera d'arte è conflittuale.

Essa introduce il discorso accennando all'immagine esaltata dell'artista che si trova in opere letterarie dal romanticismo in poi. All'artista sono attribuiti doti di sensibilità e di spiritualità eccezionali; viene posto addirittura ad un livello superiore a Dio stesso, dato che la creazione divina è interpretata come caotica e irrazionale laddove l'artista controlla perfettamente la sua opera: un'idea formulata con particolare efficacia da Nietzsche, il quale glorificò l'individuo eccezionale. Gli artisti accettarono volentieri il complimento.

I drammi discussi vengono divisi in tre categorie: nella prima l'artista descrive la creatività, e si preoccupa delle qualità estetiche della sua opera e così facendo

rappresenta un conflitto interiorizzato; la seconda include quei drammi in cui l'artista si descrive come vittima della creatività e delle responsabilità che lo legano agli altri e soprattutto alle donne; l'ultima categoria raggruppa i drammi che trattano del rapporto tra l'arte e la società, e del posto in essa occupato dall'artista. Pirandello è incluso nella prima categoria.

17. Ronald Gaskell. "Pirandello: Six Characters in Search of an Author," in Drama and Reality: The European Thought since Ibsen. London: Routledge and K. Paul, 1971, pp. 117-127.

Gaskell nel suo libro discute i seguenti drammaturghi: Pirandello, Ibsen, Chekhov, Synge, Lorca, Eliot, Brecht e Beckett. Come si può notare da questo elenco Pirandello è l'unico drammaturgo italiano che viene inserito accanto ai grandi di fama mondiale.

Il critico inizia il discorso su Pirandello domandandosi retoricamente la ragione per cui i Sei personaggi non furono ben accolti dal pubblico nel 1921 (la data della prima rappresentazione). Sostiene che i temi della commedia erano stati già trattati nei drammi precedenti: Liolà, Così è (se vi pare) e Il gioco delle parti. Egli esprime varie riserve su questi drammi e ritiene che soffrono di troppo filosofare e di cerebralismo. Invece la forma dei Sei personaggi si presta al dibattito intellettuale, poichè permette ai Personaggi di salire sulla stessa scena con gli Attori. Gaskell conclude rimproverando a Pirandello di non aver accentuato di più la differenza tra Attori e Personaggi. Il dolore e le maschere dei Personaggi non sono sufficienti a distinguerli dagli Attori. Gaskell

suggerisce che i Personaggi avrebbero potuto esprimersi in versi per distinguersi dagli Attori, e conclude:

...yet something of Lorca's concentration might have been attained if Pirandello had submitted his Characters to the discipline of verse. Or so it seems reasonable to suppose. At any rate, the reality of the Characters, their radical, ontological difference from the Actors, get little support from the text...Yet because the reality of the characters is only posited, not established, the play remains at the level of hypothesis: stimulating, therefore, rather than satisfying. (p. 127)

18. Richard Gilman. "Pirandello to Perfection," in Common and Uncommon Masks: Writings on the Theatre, 1961-1970. New York: Random House, 1971, pp. 81-83.

Gilman raccolse in questo volume alcune recensioni apparse negli anni cinquanta in Commonweal e in Newsweek. Gli articoli tratti da New Republic, The Drama Review e Holyday furono pubblicati negli anni sessanta. Gli altri articoli sono ricavati dal suo scritto intitolato The Confusions of Realms. Questi saggi e recensioni, spiega l'autore, costituiscono

the record of my sensibility, ideas, insights along with some anathemas and blessings, in response to what I was called upon to judge and less frequently to explore. (Introduzione, p. xxii)

Il capitoletto dedicato al Nostro è intitolato "Pirandello to Perfection."

Si tratta di una recensione teatrale che il critico scrisse nel 1963, a proposito della rappresentazione dei Sei personaggi in cerca d'autore. Gilman loda l'abilità artistica del regista William Baal e della sua compagnia teatrale, la riuscita della commedia, e aggiunge che fu dovuta anche alla traduzione inglese di Paul Avila Mayer, la quale, al contrario di quella di Edward Storer, dimostra una

spiccata correttezza quanto al registro linguistico. Oltre a ciò, il critico riconosce le difficoltà che presentano l'interpretazione e la messa in scena dei drammi pirandelliani. L'errore di solito consiste nel dare troppo rilievo ad un aspetto dell'opera sacrificando la visione d'insieme, la quale sola permetterebbe un'interpretazione valida. Di solito, invece, i registi e i critici si soffermano o sul contenuto passionale, ponendo in evidenza la sofferenza dei personaggi e la teatralità della commedia o sulla carica filosofica e metafisica, contrapponendo così l'intelletto alla passione e al sentimento.

Intelletto e passione nel teatro pirandelliano, non sono in un rapporto di contrasto, di disaccordo o di contrapposizione, ma di dipendenza. La rappresentazione scenica dovrebbe operare la fusione di questi due elementi. D'altronde, il vero aspetto passionale dei drammi pirandelliani si nota quando l'intelletto si presta ad esaminare gli enigmi e le incongruenze dell'esistenza umana; in questo caso, la passione nasce nell'atto della riflessione.

In conclusione, è interessante notare che Gilman sembra riferirsi al concetto pirandelliano dell'umorismo, ma senza citare il saggio di Pirandello. Così, già nel 1963 si nota

un tentativo d'interpretazione di tutta l'opera drammatica di Pirandello, tenendo conto della sua poetica.

19. Sidney Homan. "When the Theatre Turns to Itself." New Literary History, 2(1971), 407-417.

In questo studio il critico sostiene che, quando il teatro si ripiega su se stesso usando immagini tratte dal teatro stesso, sorprendentemente il dramma rispecchia con più efficacia la realtà. A sostegno di questa sua tesi adduce molti esempi dal teatro scespiriano: Othello, Hamlet, A Midsummer's Night Dream, Anthony e Cleopatra. Tanto il teatro rinascimentale inglese quanto il teatro moderno mostrano questo compiacimento per la metafora teatrale. A questo proposito il critico scrive:

at certain moments the theatre abandons the metaphors — night, day, the ocean, caves and so on — available to other media and turns to itself, to metaphors taking their source not directly from life but from art -- acting, the imagination, the stage itself, the pleasure in illusion which is at the very heart of the drama. (p. 408)

Nel discutere il teatro moderno Sidney Homan prende in considerazione i Sei personaggi in cerca d'autore di Pirandello, The Maids di Genet, Chairs di Ionesco e Waiting for Godot di Beckett.

Nella pagina dedicata a Pirandello e ai Sei personaggi, il critico sostiene che si ha in essi il conflitto o la

dicotomia tra la realtà e l'illusione e insieme il loro confluire. Quest'incontro tra il teatro e la vita, o tra gli attori e i personaggi, permette a Pirandello di sviluppare la metafora teatrale. L'incontro risulta in un rispecchiamento della vita:

This meeting of theatre and life, between the six characters and the company, allows for a mirror reflection of a common dilemma. Ironically, Pirandello's giving a convincing illusion of the theatre failing to sustain the characters' story only celebrates his own larger achievement as playwright. (p. 412)

Il critico chiude la pagina dedicata a Pirandello rinviando il lettore al teatro rinascimentale, il cui proposito è parallelo a quello di Pirandello e anche a quello di Genet. Per il teatro rinascimentale "all the world's a stage and the stage is a little world" (p. 415); ovvero, siamo tutti attori sul palcoscenico della vita.

Nella conclusione dell'articolo, viene indicato un altro vantaggio della metafora teatrale: lo spettatore partecipa al mondo fittizio del palcoscenico.

20. Antonio Illiano. "The New York Premiere of Six Characters: A Note with Excerpts from Reviews." Romance Notes, 13(1971), 18-25.

Illiano, studioso e critico di Pirandello, ci offre in questa nota un breve resoconto della prima rappresentazione dei Sei personaggi negli Stati Uniti, al Princess Theatre di New York. Egli include una bibliografia relativa alle rappresentazioni della commedia che ebbero luogo tra il 30 ottobre 1922 e il gennaio 1923; come pure un'appendice nella quale inserisce otto brani scelti dalle cronache teatrali.

21. Emanuele Licastro. "Luigi Pirandello dalle novelle alle commedie." Diss. University of Wisconsin, 1971, pp. 201.

Licastro, nella sua tesi di dottorato scritta sotto la direzione del professor Galpin dell'Università di Wisconsin, sostiene che c'è una stretta relazione tra le novelle e i drammi di Pirandello. Egli nega che ci siano le differenze filosofiche, tematiche o artistiche rilevate da alcuni critici.

Egli comincia con l'osservare che ventinove dei quarantatré drammi scritti da Pirandello derivano per il loro intreccio dai racconti. Poi, paragona ogni dramma alla novella o novelle da cui è derivato l'intreccio. Il primo capitolo tratta dei drammi che prendono soltanto lo spunto dalle novelle. Il secondo mette in evidenza le aggiunte che Pirandello fece all'intreccio per adattarlo al palcoscenico. Nel terzo capitolo discute i drammi nei quali Pirandello elaborò solamente un aspetto dell'intreccio. Nell'ultimo capitolo l'autore analizza i drammi il cui intreccio non differisce affatto da quello della novella da cui è stato ricavato. In questo caso, l'unica differenza consiste nel diverso genere letterario.

In conclusione, il Licastro dice che Pirandello fu dotato per i due generi, e che non si deve considerare Pirandello novelliere superiore a Pirandello drammaturgo, o vice versa. Sarebbe un errore d'esegesi critica. Il genio di Pirandello, asserisce Licastro, si manifesta nella creazione di un teatro, che rimane ancor oggi la migliore espressione del ventesimo secolo, e nel suo contributo al genere letterario iniziato da Boccaccio.

22. Haskell M. Block. "Some Notes on the Problem of Modern Tragedy." Comparative Literature Studies, 9(1972), 80-84.

Block, pur sostenendo che il genere tragico, secondo le regole e i modelli classici o elisabettiani, è irrealizzabile nei tempi moderni, dimostra che il carattere dell'eroe tragico tanto classico quanto moderno rimane invece sostanzialmente invariato.

Egli comincia con una polemica implicita senza citare nomi contro coloro i quali sostengono che la tragedia non si giustifica nell'epoca moderna, e che tutt'al più si può parlare di tragi-commedia o di farsa grottesca. Alcuni affermano che le cause di ciò si possono trovare nel realismo, o nel declino del mito, o ancora nell'assenza di un terreno comune tra il drammaturgo e il suo pubblico. Block, al contrario, asserisce che queste "cause" servono unicamente a spiegare il motivo per cui, non la tragedia in generale, ma la tragedia conforme al modello greco, o elisabettiano, o al genere tragico quale è definito da Aristotele, è impossibile nei tempi moderni.

Il critico afferma categoricamente che non si deve valutare la tragedia moderna col criterio della sua aderenza o meno a quella classica, o alle regole aristoteliche. La

grandezza dell'eroe tragico è rimasta intatta attraverso la storia del genere tragico. L'unica divergenza consiste nel suo ruolo politico-sociale. L'eroe tragico moderno rappresenta, secondo Block, l'interiorizzazione della tragedia. Basandosi su quanto disse Schiller a proposito del "tragic grandeur" comune a tutti gli eroi, il critico si serve di Enrico IV, eroe tragico pirandelliano per eccellenza, per dimostrare la sua tesi:

It was forcefully asserted by Schiller in his view of sublime emotion as the end of tragedy; the beauty of tragedy, he insists, is in the exaltation of the hero over his suffering. His natural greatness is present as an affirmation of nobility of character transcending any physical suffering. Thus, the tragic hero is not annihilated but transformed; he is, at the end, far greater than the circumstances and forces which defeat him. (p. 81)

Il personaggio di Enrico IV è appunto dotato di tragic grandeur. Infatti, dopo l'uccisione di Belcredi egli accetta, liberamente e consapevolmente, le conseguenze della sua scelta: la prigionia rappresentata dalla maschera della pazzia. Quindi, nel momento più critico della sua vita, messo alla prova, Enrico IV si riscatta, e così facendo afferma la sua nobiltà d'animo e la dignità dell'essere umano in generale.

Block conclude lodando Pirandello come uno dei pochi scrittori che sia riuscito nel genere tragico nel ventesimo secolo, e aggiunge che, se i critici riuscissero a superare i loro pregiudizi e ad abbandonare la tragedia classica come unico punto di riferimento per qualsiasi valutazione del genere tragico, si accorgerebbero che ci sono elementi comuni alla tragedia classica e a quella moderna.

23. Beatrice Corrigan. "Pirandello as Director." Theatre Research, 12(1972), 155-172.

La Corrigan traccia la storia di Pirandello regista e allo stesso tempo presenta un profilo storico del teatro italiano dall'inizio del secolo fino alla morte del drammaturgo. Si sofferma soprattutto sulla riforma teatrale effettuata da Pirandello, la quale consisterebbe nell'abolizione del ruolo tradizionale del suggeritore e dei personaggi stereotipati.

La carriera di Pirandello drammaturgo inizia nel 1922 ma già nel 1908, nel saggio critico intitolato "Illustratori, attori e traduttori" (in Saggi, poesie e scritti vari, Milano: Mondadori, 1960, pp. 209-224.) Pirandello esponeva la sua teoria del teatro. Egli sosteneva che questi 3 gruppi falsificano l'intenzione dello scrittore. L'attore dovrebbe aspirare all'immedesimazione totale con il personaggio da lui rappresentato. Ma ciò non corrispondeva alla pratica teatrale dell'inizio del secolo.

La Corrigan ritorna spesso sul tema dell'immedesimazione, e cita Corrado Pavolini ("Pirandello alle prove," in Atti del congresso internazionale di studi pirandelliani. Firenze: Le Monnier, 1967, pp. 917-924.)

un attore del cast originale di Enrico IV, il quale descrive l'abilità di Pirandello nell'insegnare agli attori come recitare la loro parte:

He has a way all his own of putting the actor in the state of mind necessitated by the dramatic situation; he would give, like a true master, the intonation of the speech of the interpreter could not find it spontaneously. A consummate actor himself, by which I mean 'symphonic', he would then sometimes pass unconsciously from the speech to the dialogue, from the dialogue to the ensemble, playing all the parts himself with such startling skill in changing tone, expression, gesture, appearance, from one to the other as to give his admiring and silent actors the impression of a living 'orchestra' of voices, characters, passions. (p. 158).

La Corrigan traccia poi la carriera di Pirandello regista per la Compagnia degli Undici, per la Compagnia Pirandello, sino alla Compagnia Marta Abba; e conclude dicendo che Pirandello dovrebbe essere considerato il primo vero regista del teatro italiano preso nel senso di director-producer.

24. Dante Della Terza. "On Pirandello's Humorism," in Veins of Humour, ed. Harry Levin. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1972, pp. 17-33.

In questo studio sull'Umorismo di Pirandello, Della Terza si sofferma soprattutto sugli scritti narrativi di Pirandello, soltanto verso la fine accenna brevemente ad alcuni drammi.

Egli comincia col raccontare gli avvenimenti che indussero Pirandello a scrivere il saggio sull'umorismo. Alla definizione data dell'umorismo come "sentimento del contrario," Della Terza obietta che non si dovrebbe parlare di sentimento quando si tratta di un atto riflessivo o conoscitivo:

...it is not a sentiment at all, since its activity is overwhelmingly critical, analytical and rational. By trying to give another name to a cognitive activity Pirandello, instead of making his dilemma inconspicuous, as he would have liked, ends up by giving the limelight, unwittingly but revealingly, to an all-encompassing and proliferating imagery suggested by the intrusive concept of reflection. (pp. 20-21)

Il nesso tra il saggio critico e l'opera narrativa e teatrale risulta evidente, secondo Della Terza, da quel che Pirandello dice a proposito dell'individuo prigioniero della società con i suoi riti di oppressione e di ipocrisia.

L'umorista smaschera l'ipocrisia. Pirandello introduce spesso dei personaggi che fanno da suoi portavoce. Egli viene così ad occupare nelle sue opere un posto privilegiato, quello del demiurgo che causa scontri disastrosi tra l'individuo e la società e quello dell'umorista che analizza e mette a nudo i motivi delle azioni umane.

Verso la fine del saggio il critico passa a parlare dell'opera teatrale di Pirandello e elenca alcuni drammi come Ciascuno a suo modo e Così è (se vi pare), nei quali si fa ricorso all'espedito del "raisonneur." Egli aggiunge che nei drammi più riusciti, Vestire gli ignudi, Enrico IV e nei Sei personaggi in cerca d'autore, quest'espedito ormai arcaico, viene scartato.

25. Richard Gilman. "Pirandello," in The Making of Modern Drama: a Study of Büchner, Ibsen, Strindberg, Chekhov, Pirandello, Brecht, Handke. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1972, pp. 157-189.

L'origine del libro è nei seminari sul teatro moderno che Gilman diede alla Yale University nel 1967. Il libro è organizzato secondo uno schema cronologico. Comprende i drammi dell'ultimo secolo più apprezzati dal critico e oltre a Pirandello vengono trattati Büchner, Ibsen, Strindberg, Chekhov, Brecht, e infine, Handke.

Il capitolo dedicato a Pirandello contiene un'analisi di alcuni drammi, accenni alle fonti novellistiche del teatro pirandelliano, un resoconto della poetica pirandelliana esposta nel saggio intitolato L'umorismo e poi, secondo il critico, messa in atto nelle sue opere e, infine, alcuni spunti biografici. Gilman si sofferma soprattutto sui temi più tipicamente pirandelliani e sul modo in cui contribuirono alla novità del suo teatro.

Egli sostiene che Pirandello fu il maggior interprete dei temi dell'alienazione e del dilemma umano, diede così un soffio di vita al teatro dell'inizio del secolo che era caratterizzato da un realismo superficiale, dalla melodrammaticità, e dall'imitazione. Questo nuovo soffio di

vita si manifesta sotto forma di metafora: Pirandello riprende e elabora il concetto di metafora teatrale, già adoperato dagli elisabettiani, come mezzo per trovare la realtà nel cuore dell'illusione (v. sopra S. Homan, #19).

Il teatro moderno, afferma Gilman, si propone di restituire e riscattare la vera funzione del teatro che, secondo il critico, dovrebbe rispecchiare la coscienza del tempo. Quello appunto che Pirandello fa svolgendo i temi dell'alienazione, dell'illusione e della realtà, e del relativismo (quest'ultimo già accennato nel saggio sull'Umorismo).

Segue il riassunto e l'analisi di tre drammi che elucidano la tesi di Gilman; Così è (se vi pare), Sei personaggi in cerca d'autore, e Enrico IV. Gilman conclude che l'originalità di Pirandello risiede nel modo in cui esprime la relazione tra il teatro e la vita. Ovvero, Pirandello svaluta le convenzioni del tempo, le quali volevano che il teatro illuminasse la vita e non vice versa. Pirandello, invece, dimostra che tra il teatro e la vita, esiste una relazione dialettica, per la quale si verifica uno scambio continuo tra l'uno e l'altra, di modo che risulta impossibile segnare una linea di demarcazione tra la vita e il teatro o la realtà e l'illusione.

26. Jan B. Gordon. "Sei personaggi in cerca d'autore: Myth, Ritual and Pirandello's Anti-Symbolist Theatre." Forum Italicum, 6(1972), 333-355.

Gordon prende lo spunto da René Girard (Deceit, Desire and the Novel: Self and Other in Literary Structure, Baltimore: John Hopkins Press, 1965, pp. 59-73) e da Claude Levi-Strauss (The Savage Mind, London: Weidenfeld & Nicolson, 1966, pp. 25-26), e servendosi della terminologia propria della critica strutturale, dichiara che l'inizio della commedia è caratterizzato dal rito: da un'assenza che intrinsecamente è presenza e che consiste di spazio negativo, per cui i personaggi possono introdursi sul palcoscenico. Il concetto dell'assenza/ presenza appartiene antropologicamente alla struttura del sacrificio. Il critico propone come esempio il sacrificio di Cristo; la sua assenza il mattino della resurrezione diventa l'emblema della sua presenza eterna. Lo spazio negativo evoca il sacrosanto, mistificato dall'assenza:

This suggests that "negative space" is an arena whose very emptiness evokes the sacred, but a sacred that has become mystified. Such an absence initiates a shift from the spontaneous, inner creative energy of the ritual to an absence whose presence can only be evoked by words, by the codification and assigned roles of mythic figures. (p. 339)

Ma l'atto di evocare la presenza per mezzo del linguaggio comporta un altro problema: l'incomunicabilità.

Gordon prende a prestito la terminologia di Derrida, per dire che le parole o il linguaggio procurano all'individuo un senso di difference, che produce simultaneamente l'identità e l'alienazione. Anche secondo Pirandello, ritiene il critico, le parole imprigionano l'ego e così facendo l'uomo vive il suo mito alienato. La parola ha il potere di moltiplicare le nostre personalità latenti, ma questo potenziale non viene esaurito, motivo per cui la comunicazione tra i personaggi non si realizza.

Alla fine del primo atto dei Sei personaggi la distanza verbale tra i personaggi si fa sempre più grande finché, spiega Gordon, ognuno di essi si crea il proprio mito e si esprime in un meta-linguaggio, la cui unica funzione è auto-riflessiva e non comunicativa:

such a self-reflexive language shares certain features with the language of myth-making. Since it is capable of infinite expansion or contraction, the language of gossip can accomodate itself to any reality, whether or not it was present during the original and initiating ritual. It is the language associated with the presence of an absence and is part of the trappings of negative space. Secondly, the circuit of gossip represents the attempt to superimpose one's private myths onto the Other, and hence represents a certain vicariousness, a passive participation through language into that which is forever denied. And finally, gossip has a certain imitation theological dimension, as one would suspect from the etymology: "God-sib" (sibling of God). Gossip is an effort to recover control and direction of the Other, to transcend the space which separates one self from another. (p. 344).

La nozione di difference non si applica soltanto al rapporto tra i Personaggi, ma anche a quello tra i Personaggi e gli Attori. Uno dei motivi del conflitto risiede nel concetto di tempo. Gli Attori sono soggetti alle leggi del tempo reale, chiamato tempo mitico da Gordon, mentre i Personaggi esistono nel tempo del rito, o nello spazio ritualizzato. I Personaggi si ritrovano prigionieri del tempo e del rito. Quest'ultimo essendo pre-linguistico non può rispondere alle esigenze del palcoscenico. Il critico conclude che i Personaggi, introducendosi sul palcoscenico e oscurando la distinzione tra loro e gli Attori, causano la crisi del mito:

that absence of difference is our loss and Pirandello's loss, the lament over the impossibility of an anti-symbolic theatre in the making. (p. 354).

L'assenza della difference derridiana nel teatro di Pirandello condanna i suoi drammi all'anti-simbolismo.

27. Anne Paolucci. "Theatre of Illusion: Pirandello's Liola and Machiavelli's Mandragola." Comparative Literature Studies, 9(1972), 44-57.

L'autrice parte dall'affermazione che Liola, uno dei primi drammi di Pirandello, annuncia il tema del paradosso pirandelliano circa il rapporto tra la realtà e l'illusione, il tema dell'essere e del parere. L'illusione ha la possibilità di diventare realtà, se si esercita rigorosamente la volontà. Secondo la Paolucci "Liola represents this master theme in germ" (p. 45). Per illustrare questo paradosso essa elenca i seguenti drammi di Pirandello, che secondo lei fanno parte del teatro dell'illusione: Così è (se vi pare), Come tu mi vuoi, Enrico IV. La Signora Ponza in Così è (se vi pare) rappresenta non soltanto il paradosso pirandelliano ma anche la volontà imperfetta. Il marito in Come tu mi vuoi, vittima della propria credulità, cede alla tentazione di basarsi su prove esteriori, e perde per sempre la Cia. Al contrario, la pazzia del protagonista del dramma Enrico IV è l'espressione di una notevole volontà la quale fa sì che l'illusione diventi realtà.

Partendo dalla sua tesi, la Paolucci esamina i punti di contatto e le divergenze tra Liola di Pirandello e la

Mandragola di Machiavelli. In ambedue i casi si tratta di un doppio inganno e dei fattori psicologici che rendono possibile la seduzione della donna. Un uomo piuttosto anziano, sposandosi con una donna giovane e virtuosa incapace di dargli un erede, prende parte ad un inganno, in cui anche lui viene ingannato. La Paolucci si sofferma più a lungo sulle divergenze. Liolà riesce a capovolgere la morale tramite la volontà. Né lo spettatore né Pirandello giudicano negativamente l'inganno. Dando una conclusione romantica alla sua commedia, Pirandello giustifica la seduzione e trasforma la "libido" nel "lecito." Invece, Machiavelli insiste sulla corruzione della natura umana, e crea personaggi che non confondono la morale con l'utilità. Liolà rappresenta il paradosso morale dei tempi moderni: cioè, la facilità con cui si accetta la condotta altrui, quando si riesce a giustificarla tramite il relativismo morale. D'altro canto, Machiavelli tiene presente la morale tradizionale e dimostra che la nuova religione è l'utilità. La Paolucci conclude dicendo che i tempi moderni sono più propensi a trasformare l'illusione in realtà.

28. Robert S. Dombroski. "Laudisi's Laughter and the Social Dimension of Right You Are (If You Think So)." Modern Drama, 16(1973), 337-346.

Dombroski si propone di valutare la posizione e il significato del "raisonneur," Laudisi, nella struttura di Così è (se vi pare). Accenna all'impostazione critica di Gramsci (Avanti, 5 ottobre 1917) e passa poi a quella di Bentley (Introduction to Naked Masks: Five Plays by Pirandello. New York: Dutton, 1952, p. xvi) e di Robert Brustein ("Pirandello's Drama of Revolt" in Pirandello: A Collection of Critical Essays, ed. G. Cambon, New Jersey: Prentice-Hall, 1967, p. 115).

Egli inizia con la stroncatura gramsciana, che si riassume, come pure quella crociana, nel rimprovero di soverchio cerebralismo rivolto all'opera pirandelliana. Il drammaturgo non avrebbe saputo dare una forma drammatico-emotiva ai suoi drammi a tesi. Passando alla critica americana contemporanea, Dombroski cita Brustein e Bentley, i quali, contrariamente a Gramsci, trovano il pregio del dramma proprio nel contenuto emotivo, nello sforzo del Signor Ponza e della Signora Frola di mantenere la loro illusione contro la curiosità dei cittadini. La critica contemporanea, precisa Dombroski, subì una svolta e

l'attenzione si spostò dal contenuto filosofico al contenuto sociale e all'analisi minuta dei personaggi. Sfortunatamente il critico non si sofferma a lungo su questo argomento.

Egli rimprovera all'impostazione contemporanea di aver trascurato il personaggio di Laudisi: il personaggio che incarna l'elemento cerebrale-filosofico.

Dombroski polemizza con Brustein e Bentley i quali ritengono che Laudisi non soltanto è superfluo nella struttura del dramma ma causa confusione. Egli, invece, sostiene che Laudisi è essenziale alla struttura e serve da espediente drammatico. Se non si prende in considerazione questa sua funzione, viene meno la relazione emotiva e intellettuale che il drammaturgo vuole stabilire con le opposizioni dialettiche: in questo caso, il rapporto tra l'essere e il parere.

29. Enrico Garzilli. Circles Without Center: Paths to the Discovery and Creation of Self in Modern Literature. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1973.

Garzilli esplora i modi in cui l'io cerca, e infine, si crea la sua propria personalità. Egli cita come esempio di questa sua tesi vari personaggi presi dalla letteratura contemporanea. Nell'Introduzione discute il problema dell'identità infranta dell'uomo moderno. Il primo e il secondo capitolo presentano l'uomo alla ricerca della sua identità, innanzitutto da solo, e poi, quando l'impresa fallisce, con l'aiuto degli altri esseri umani. Nel terzo e nel quarto capitolo, Garzilli discute il problema dell'interferenza degli altri, il problema della lingua e quello delle maschere. Il quinto capitolo prende in considerazione il mito del labirinto e dell'io. Prima o poi l'uomo deve affrontare l'innegabile verità che l'io non si può scoprire; ognuno se lo deve creare. Questa tesi viene esemplificata analizzando i personaggi di alcune opere della letteratura contemporanea. L'ultimo capitolo discute il mutare delle forme letterarie per rispecchiare l'evoluzione della ricerca dell'io. Nella conclusione si discute il vangelo di San Giovanni, interpretato come testo letterario,

per trovarvi degli indizi che potranno facilitare l'impresa all'uomo che desidera trovare se stesso.

Il teatro di Pirandello è preso in esame nel quarto capitolo, in cui Garzilli discute il problema dell'interferenza degli altri, il problema della lingua e quello delle varie maschere che fanno parte della personalità dell'uomo. Innanzitutto, asserisce che il problema fondamentale che si avverte quando si vuole definire l'identità autentica dell'io è la relazione tra l'io e le varie maschere che indossa per ingannare se stesso o gli altri. A questo punto l'individuo può domandarsi se veramente ha un'identità propria o se la sua identità si situa in una delle maschere che indossa consapevolmente o inconsapevolmente, o magari in nessuna di esse. La maschera, già usata nel teatro attico, per amplificare la voce degli attori, viene ripresa dalla Commedia dell'Arte per presentare personaggi stereotipati. Pirandello aggiunge una nuova dimensione alla maschera: l'indagine sulla personalità nascosta dietro la maschera. Questo tema è svolto a vari livelli nei suoi drammi, e in particolare in Così è (se vi pare), nell'Enrico IV e nei Sei personaggi in cerca d'autore.

In Così è (se vi pare), la Signora Ponza rimane un enigma. Alla fine del dramma, essa dichiara di non avere una personalità propria: "Per me, io sono colei che mi si crede." Dunque, il giudizio degli altri sovrappone all'identità della persona altre maschere. Nell'Enrico IV, Pirandello sviluppa ulteriormente il tema dell'io nascosto. Il protagonista del dramma indossa consapevolmente la maschera della pazzia, e afferma che i giudizi altrui finiscono per costituire la personalità di colui che viene giudicato. Enrico IV differisce dagli altri personaggi poiché egli indossa la maschera consapevolmente e così facendo la esteriorizza e la fissa nel dominio dell'arte. Nei Sei personaggi in cerca d'autore, Pirandello aggiunge un altro aspetto a questo quadro già complesso. La personalità non viene esaurita né identificata col giudizio altrui, dato che di solito i giudizi degli altri si trovano in contrasto col giudizio che l'individuo dà di se stesso, o con la maschera che indossa. Si può, quindi, affermare che la personalità è illusoria. E su questa nota il Garzilli conclude il capitolo.

30. Wilma Newberry. The Pirandellian Mode in Spanish Literature: From Cervantes to Sastre. Albany: State University of New York Press, 1973.

Si tratta di uno studio generale sul "pirandellismo" nel teatro spagnolo del '900.

L'autrice afferma che l'accoglienza entusiastica fatta a Pirandello è dovuta alla sua tematica la quale, essa dice, riflette la condizione universale della letteratura.

Il termine "pirandellismo" sintetizza l'aspetto pratico e quello teorico del teatro pirandelliano, dato che, in Pirandello il fatto teatrale e quello teorico sono inestricabilmente connessi, indissociabili.

Il libro è diviso in due parti. Nella prima, intitolata "Pirandellism without Pirandello," Cervantes, Lope de Vega, Galdós, Ramón de la Cruz, José Echegaray, Ramón Gómez de la Serna, e Unamuno vengono accostati a Pirandello. Nella seconda parte, intitolata "Pirandellism and the Influence of Pirandello," Pirandello è accostato a Azorín, Manuel e Antonio Machado, Federico García Lorca, Alejandro Casona, Jacinto Grau, Juan Ignacio Luca de Tena e Pedro Salinas.

Secondo la Newberry, la letteratura spagnola, da Cervantes in poi preannuncia temi, in seguito elaborati da

Pirandello. Don Quixote, per esempio, incarna il tema della finzione e della realtà. Calderón, Lope de Vega, Ramón de la Cruz, Tamayo y Baus, Echegaray e Galdós, si servono di tecniche teatrali simili a quelle di Pirandello e anticipano la sua filosofia. Il dramma di Ramón Gómez de la Serna, El teatro en soledad, scritto nel 1911, dieci anni prima dei Sei personaggi precorrerebbe questa commedia, sia per i temi affrontati, sia per la tecnica teatrale. In Unamuno si scorgerebbe lo spirito pirandelliano: tanto in lui quanto in Pirandello la divisione tra finzione e realtà viene messa irrimediabilmente in crisi.

L'ultimo capitolo del libro è dedicato a scrittori spagnoli contemporanei nei quali si avverte l'influenza di Pirandello.

31. Anne Paolucci. "Pirandello: Experience as the Expression of Will. Forum Italicum, 7(1973), 404-414.

La Paolucci sostiene che Pirandello fu il primo drammaturgo che si servì di nuove tecniche teatrali per esprimere le angosce esistenziali dell'uomo moderno. Queste nuove tecniche gli permisero di ridefinire la realtà dell'uomo e di mettere in rilievo la volontà umana. Al dramma ibseniano, allora in voga, Pirandello contrappose i Sei personaggi in cerca d'autore, Così è (se vi pare) e Enrico IV. Questi drammi affrontano il problema dello scetticismo moderno, la dissoluzione del personaggio e il frantumarsi dell'azione drammatica tradizionale.

Per quanto riguarda i personaggi pirandelliani, la Paolucci dichiara che la caratteristica predominante è la loro ricerca interiore. I personaggi sono ossessionati da questa ricerca che si manifesta in incessanti dialoghi e in un'insistente tendenza all'introspezione. Per loro l'unica realtà è la realtà interiore, ed essi appaiono, quindi, sul palcoscenico sconvolti da impulsi contraddittori.

Pirandello pone l'uomo in relazione dialettica con la sua coscienza. Così facendo il drammaturgo ridefinisce la realtà presentandola non come una condizione statica

dell'essere, ma come volontà che cerca di crearsi la propria realtà, partendo dalla vita interiore e prescindendo dalla realtà esterna, mutabile e inconsistente. E' per questo che l'azione teatrale non esprime più idee politiche, sociali o rivoluzionarie, ma si ispira alla ricerca di valori assoluti, tramite l'analisi della psiche del personaggio. Il personaggio pirandelliano è in continua oscillazione tra la realtà e l'illusione. E' sconvolto e il linguaggio con cui si esprime mostra il suo stato d'animo. Infine, i personaggi pirandelliani vogliono costruirsi la loro propria realtà tramite un atto di volontà. Quest'ultimo tema, asserisce la Paolucci, assume un posto preminente nei drammi. Pirandello afferma la realtà creatrice della volontà. Per capire il significato profondo dei drammi di Pirandello lo spettatore non dovrebbe soffermarsi sull'azione del dramma, ma sulla crisi esistenziale dei personaggi:

This dramatic impulse to find objective correlatives for the fluctuations of internal life produces 'maschere nude' — stripped semblances of character as traditionally understood. In the later plays, this impulse is a conscious and irresistible one; but even in earlier plays like Liola, it is felt in the effort to see action as a conviction of the WILL. Like all the novelties he introduced, this one — for Pirandello — arose from a deep-rooted necessity to find the proper medium for the problem of reconstructing reality. His great achievement is not giving expression to that much abused polarity of realism versus illusion, but his emphatic assertion that reality is a creation of the human WILL, the consent of the conscious mind to so-called facts. The later plays — particularly the "theatre plays" and Henry IV — are the clearest expression of this constant theme. Throughout, Pirandello affirms the reality of the WILL as it shapes the world. In that process, he has created a new theatre. Experimentation becomes — in this context — dramatic necessity. (p. 406)

Dunque nell'espressione drammatica del tema della volontà creatrice, si riassume il contributo di Pirandello al teatro nuovo.

Nei Sei personaggi, Pirandello presenta al lettore e allo spettatore la disintegrazione assoluto del personaggio tradizionale. Egli mostra il paradosso della creazione artistica mettendo a confronto la volontà dei personaggi con quella del loro autore. I sei personaggi si rivelano non soltanto indipendenti dal loro creatore, ma rivelano anche il segreto del loro impegno assoluto circa la loro volontà

di esistere eternamente nell'opera d'arte. Il paradosso sta nel fatto che fu Pirandello ad investirli di questa volontà.

In Ciascuno a suo modo, Pirandello tratta il tema ricorrendo al simbolo dello specchio impazzito (la Paolucci dice proprio così, "mirror gone crazy," p. 410). Lo specchio rappresenta l'immagine reale che deve essere distrutta per poter scoprire la realtà che vi si nasconde dietro. Esso rappresenta anche i moventi nascosti delle azioni umane. Delia e Diego, personaggi del dramma, rappresentano la realtà infranta e, per mezzo dell'azione drammatica, la rendono evidente agli altri personaggi.

In Così è (se vi pare), il drammaturgo riprende questo tema. La Signora Ponza, asserisce Paolucci, rappresenta lo specchio in cui gli altri possono mirarsi per scorgere la loro volontà rimasta allo stato embrionale. Paolucci cita dal dramma:

I am simply the reflection of your own lack of faith, your uncertain will. It IS so, if you WILL it to be so. And you have not. (p. 411)

L'Enrico IV porta all'estremo l'esplorazione del tema della volontà. La realtà creata dalla volontà di Enrico IV assume l'aspetto della pazzia. Per un breve momento il personaggio è tentato di ritornare alla realtà dell'illusione (di cui fa parte la vita, secondo Pirandello), ma si riprende subito

affermando che il passato storico è ormai l'unica realtà in cui può vivere. Paolucci conclude dicendo che Pirandello rivela, tramite i suoi personaggi, il dilemma e le contraddizioni delle azioni umane.

32. John B. Rey. "A Case of Identity: The Source of Pirandello's As You Desire Me." Modern Drama, 15(1973), 433-439.

Secondo Rey, il dramma Come tu mi vuoi è tipico di Pirandello perché tratta il tema del tentativo di costruirsi una personalità stabile, valida per tutti. I personaggi pirandelliani sono tormentati da questa idea, mentre la vita, scorrendo, ride di questo obiettivo impossibile a realizzarsi. E' il tema dell'essere e del parere. Il famoso caso Bruneri-Canella, di cui si parlò nei giornali italiani tra il 1927 e il 1931, fornisce lo spunto al dramma. Rey riassume e analizza il caso Bruneri-Canella e Come tu mi vuoi per indicare i punti di contatto. Il dramma non consiste tanto, secondo il critico, nella costruzione di una personalità stabile, quanto nel fatto che gli altri non accettano la personalità così costruita. In termini pirandelliani, il dramma di Cia, la protagonista di Come tu mi vuoi, e di Bruneri-Canella mette in evidenza il rapporto paradossale fra la fluidità della vita e l'immutabilità della forma.

33. Richard Gilman. "Pirandello." Yale Theatre, 5(1974), 94-199.

Il critico dichiara che l'apporto innovatore del teatro pirandelliano consiste nella messa in scena del tema dell'illusione e della realtà. Pirandello dramatizza la relazione dialettica tra il teatro e la vita e rompe con la tradizione del teatro che vorrebbe unicamente imitare e rischiarare la vita. In Così è (se vi pare), nei Sei personaggi e in Enrico IV è realizzato ammirevolmente, dice Gilman, questo movimento dialettico tra l'illusione e la realtà:

By bringing "characters" and "real" persons onto the same plane...Pirandello helped free the stage from its dependence on a principle of illusion, a principle which is really a pretense that there is not pretense, that what is taking place on the stage is actual life. By drawing attention to the theatrical, the artificial nature of the stage he further helped free dramatic imagination from the culturally induced idea that we live with illusion on the one hand and reality on the other. (p. 117).

34. Emanuele Licastro. "The Anti-Theatre in Pirandello: The Man with the Flower in His Mouth." Romance Notes, 15(1974), 513-515.

Questo brevissimo saggio è dedicato all'atto unico L'uomo dal fiore in bocca tratto dalla novella La morte addosso. Licastro sostiene che è il migliore adattamento teatrale che Pirandello abbia fatto di una sua novella. La riuscita del dramma è dovuta proprio all'aderenza al testo della novella (rimproverato a Pirandello da Nino de Bella Narrativa e teatro nell'arte di Luigi Pirandello, Messina: G. d'Anna, 1962, p. 72) e all'infrazione delle convenzioni teatrali, alla sua "antiteatralità."

Il dramma è caratterizzato dall'ampio uso del monologo, dall'assenza di azione drammatica, di elementi teatrali e infine di personaggi secondari. Licastro accenna a Silvio D'Amico (Il teatro italiano, Milano: Treves, 1932, p. 132) e a Arminio Janner (Luigi Pirandello, Firenze: La Nuova Italia, 1964, p. 289), i quali avevano saputo vedere proprio nell'antiteatralità il valore del dramma. Licastro sostiene che la mancanza di elementi, che di solito caratterizzano la produzione teatrale, crea un senso di intimità tra il personaggio/protagonista e lo spettatore. Il protagonista, avendo davvero la morte addosso, ispirato da essa, esprime

paradosso della vita, con tutta la sua bellezza, quando sta sul punto di separarsene.

35. Howard I. Needler. "On the Art of Pirandello: Theory and Praxis." Texas Studies of Literature and Language, 15(1974), 735-758.

Needler inizia il suo studio mettendo l'accento sulla complessità dell'opera pirandelliana e sulla recezione artistica alquanto ambigua ed eterogenea di essa. La storia della critica americana (simile a quella italiana), mostra un atteggiamento oscillante, per quanto riguarda il teatro.

L'opera narrativa e saggistica, ancora poco nota negli Stati Uniti, viene in genere trascurata dalla critica. Egli, invece, si propone di tenere conto di tutta l'opera di Pirandello. Quindi, vorrebbe seguire un metodo critico basato sugli scritti teorici, particolarmente sul saggio sull'Umorismo e sulla Prefazione ai Sei personaggi in cerca d'autore, che mette in evidenza i punti di contatto tra le novelle e i drammi.

L'articolo è diviso in quattro capitoletti o parti. Nella prima parte è introdotto l'argomento. La seconda parte è dedicata esclusivamente al concetto di umorismo, come fu enunciato da Pirandello nel suo famoso saggio del 1908, di cui Needler mette in evidenza il rapporto con gli scritti filosofici dello Schlegel, di Ludwig Tieck, di Fichte e di Hegel, per quanto riguarda la relazione tra lo

scrittore e il personaggio. La terza parte tratta di alcune novelle per mostrare l'esistenza di un filo conduttore tra novelle e drammi. La poetica pirandelliana, esposta negli scritti teorici, fu applicata con successo non soltanto nelle novelle ma anche, e più ampiamente, nei drammi.

La quarta ed ultima parte tratta di quello che Needler chiama praxis. A questo proposito, egli cita Norman Rudich, il quale nel saggio "The Dialectics of Poesis: Literature as a Mode of Cognition" (Boston Studies in the Philosophy of Science, II, 1965, 343-400), definisce così questo concetto:

Praxis refers to the dialectic of men with the world (society and nature), which is not the same as the relationships of subject and object in epistemology, for that denotes only mental activities involved in cognition. Praxis refers to the entire process of man's transactions with the world...the total process of human interaction with man's personal, social and natural environment. In praxis man is present with all his physical and spiritual faculties, the kinesthesia, sensations, mental images, perceptions and thoughts involved in his particular activity...Praxis is a peculiarly human transaction in which personality achieves expression, reveals itself as unity of mind and body. (p. 357)

Needler sostiene che in Pirandello questo concetto si presenta deformato: i personaggi pirandelliani escludono categoricamente il mondo esterno, ritirandosi in se stessi.

Così facendo danno prova di una praxis negativa. L'alienazione dei personaggi pirandelliani, conclude Needler, si presta felicemente alla poetica pirandelliana, in quanto il personaggio alienato dà luogo alla situazione umoristica.

36. Anne Paolucci. Pirandello's Theatre: The Recovery of the Modern Stage for Dramatic Art. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1974.

Questo libro, dedicato esclusivamente al teatro di Pirandello, è diviso in otto capitoli. Il capitolo introduttivo, intitolato "The Invaded Stage," passa in rassegna i maggiori critici americani che si sono occupati del teatro di Pirandello.

Il secondo capitolo, "Art for Life's Sake," traccia lo sviluppo della tematica pirandelliana in vari drammi e accenna al saggio sull'Umorismo.

Nel terzo capitolo, dedicato a Liola, Paolucci paragona questa commedia con la Mandragola di Machiavelli (v. sopra # 28).

Nel quarto capitolo, esamina la Trilogia del teatro nel teatro, Sei personaggi in cerca d'autore, Ciascuno a suo modo, Questa sera si recita a soggetto. Questi drammi, secondo la Paolucci,

shatter stage conventions in order to force us to look into the magic mirror of art. They are our initiation into the dialectic of self-consciousness through a familiar medium. (p. 44)

Con questi drammi Pirandello introduce, delle nuove tecniche teatrali e un rapporto tra personaggi, attori e pubblico

tale da fare del palcoscenico, uno specchio infranto che riflette la vita.

Nel quinto capitolo "Through a Shattered Mirror: The Infinite Reflections of Self," viene elaborato ulteriormente questo tema dello specchio infranto e sono esaminati i drammi All'uscita, Così è (se vi pare), Come prima meglio di prima e La vita che ti diedi.

Il sesto capitolo è dedicato a Enrico IV considerato dalla Paolucci:

the epitome of the theatre plays: a series of masks put on and taken off sometimes in the twinkling of an eye or a change of tone, as it were, and a play within a play, in a series of stratifications. (p. 94).

Nel settimo capitolo, "Art Transcending Itself," esamina Diana e la Tuda, La nuova colonia, Lazzaro, Quando si è qualcuno e I giganti della montagna. Essa si sofferma su questi "miti" perché secondo lei essi annunciano una nuova svolta nel teatro di Pirandello.

Nell'ultimo capitolo la Paolucci riprende la metafora del palcoscenico, su cui le dramatis personae danno vita all'immaginazione dello scrittore, e conclude ricordando al lettore l'olivo saraceno col quale Pirandello voleva terminare l'ultimo atto dei Giganti, restato incompiuto:

Nearby is a giant olive tree. And in that place, with its solitary tree, Pirandello clears for us his empty stage, to be flooded with light and crowded with living figures as often as we look inward, imaginatively, and surprise the stranger in our midst. "I'm nobody," he is saying. "Are you nobody too?" And in a split second, one, a hundred, a hundred thousand figures some rushing into our consciousness, like characters who have found their author and their play. (p. 145).

37. Ann S. Haskell. "A Pirandellian Perspective of Chaucer." Neuphilologische Mitteilungen, 76(1975), 236-246.

La Haskell fa rilevare l'interesse che ancor oggi, dopo 600 anni, suscita l'opera dello scrittore inglese, Chaucer. Si è cercato di spiegare codesto interesse attribuendo l'aggettivo "moderno" alla sua opera, per l'analisi acuta che vi si trova dei personaggi o l'abilità con cui l'autore armonizza personaggi e trama. Ann Haskell, invece, ritiene che la modernità di Chaucer sia da cercarsi nella sua posizione anti-illusionista, cioè nel modo in cui ci presenta la realtà tramite la metafora dell'illusione. Tra i drammaturghi moderni, è soprattutto Pirandello che si serve di questo stesso espediente.

La studiosa si propone di paragonare alcuni drammi di Pirandello con certi racconti drammatici di Chaucer, allo scopo di esaminare quello che essa chiama la posizione anti-illusionista dei due scrittori. A questo scopo essa ricorre al concetto di "distanza estetica" (aesthetic distancing, cfr. Oscar Büdel in "Contemporary Theatre and Aesthetic Distance, " PMLA 76, 1961, p. 279). Di Chaucer essa discute Troilus and Criseyde, Canterbury Tales, Sir Thomas, e accenna al Book of the Duchess. Per quanto riguarda

Pirandello, si sofferma soprattutto sulla Trilogia del teatro nel teatro, e accenna all'Enrico IV e a Così è (se vi pare).

L'elemento comune di queste opere si può trovare nell'essenza stessa del teatro del grottesco, al quale vengono ricollegati tanto Pirandello quanto il Chaucer, dato che in entrambi è presente il tema della dualità della maschera e del volto. La Haskell cita un personaggio di Chaucer, il quale parla del "contrast between the monk's inner nature and his outer habit" (p. 241).

L'autrice poi ritorna sul concetto di "distanza estetica," rilevando che entrambi gli autori si servono dello stesso espediente drammatico: e la storia dei personaggi è già compiuta prima dell'inizio del dramma. Inoltre, soprattutto nella Trilogia, Pirandello offusca deliberatamente la distinzione fra personaggi, capocomici, attori, pubblico e scena, per rappresentare la realtà al centro dell'illusione. In conclusione la Haskell dice che i personaggi sono caratterizzati dall'ego pirandelliano, e cioè sono consci della loro esistenza illusoria nella vita reale e della loro realtà nel regno delle false apparenze.

38. Zina Tillona. "Pirandello's Liola: A Variation on a Theme by Verga." Italica, 52 (1975), 262-271.

La Tillona sostiene che la commedia Liola, scritta nel 1916, al contrario delle novelle siciliane precedenti, subisce l'influenza del Verismo, e di Verga in particolare. Essa tenta un accostamento fra Liola e Cavalleria rusticana di Verga, individuando dei temi veristi simili nelle due opere: l'adulterio, l'onore e il disonore. A prova di ciò cita Domenico Vittorini (The Drama of Luigi Pirandello, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1935; 2a ediz. 1957; Russell and Russel, 1969, p. 71) e Eric Bentley (In Search of a Theatre, New York: Vintage Books. 1954, p. 281), i quali scorgono somiglianze nella trama e nell'ambientazione delle due opere. L'azione ha luogo in Sicilia e il protagonista di ambedue le opere è un giovane scapolo, bellissimo, che ha delle relazioni amorose simultaneamente con due donne, una delle quali è sposata. In ambedue le opere, la donna sposata era innamorata del protagonista prima del matrimonio, e la relazione con la donna nubile fu intrapresa per trarne vendetta. Ma le somiglianze si fermano qui.

Il modo in cui i temi vengono svolti e la risoluzione del conflitto differisce: Cavalleria rusticana è scritta sotto forma di tragedia mentre Liolà è una commedia. Gli elementi del simbolismo religioso verghiano si ritrovano in Liolà, ma trasformati e svuotati dal loro significato metaforico, tanto che Liolà ci induce a pensare ad una parodia di Cavalleria rusticana. Il simbolismo della tragedia ha uno sfondo cristiano mentre Pirandello in Liolà si serve di un simbolismo più antico, basato su motivi pagani. La Tillona conclude dicendo che l'embrione di Liolà si ritrova già nella trama del romanzo pirandelliano Il fu Mattia Pascal, scritto dodici anni prima. Nella commedia Pirandello non imita ma neanche ripudia i motivi veristi.

39. Dante Della Terza. "Pirandello from Tale to Play: the Case of Tutto per bene." Modern Language Notes, 92(1977), 63-77.

Della Terza inizia il suo studio dichiarando che la novella Tutto per bene, scritta nel 1906, è tra le migliori di Pirandello. In essa si nota una grande carica di teatralità e la divisione distinta in cinque unità (capitoletti). La novella è meno riassunta, ampiamente a confronto con il dramma omonimo, per mostrare il rapporto fra i due. Com'è noto 28 drammi pirandelliani derivano da 44 novelle.

Dopo aver riassunto sia la novella sia il dramma, confuta il giudizio di alcuni critici (non meglio identificati) i quali, basandosi su criteri soggettivi e approssimativi, dichiarano che la novella è più bella e più ispirata del dramma. Il criterio sul quale si basano è che la conclusione del dramma diverge da quella della novella. A questo proposito Della Terza dice:

We can by no means rely upon a previously written short story to prejudice the case of a Pirandello play. Were in fact Pirandello inclined to transliterate his short stories for the theatre with a far greater fidelity than he ever did, we would have understated, suffocated dramas à la Chekhov rather than Pirandello's plays as we see them performed. (p. 73).

Questa libertà poetica per cui lo scrittore introduce dei cambiamenti passando da un genere all'altro caratterizza l'estetica pirandelliana. Il filo conduttore per capire le trascrizioni teatrali di Pirandello non è dunque da ricercare in un adattamento fedele dei drammi alle novelle. Quello che conta per Pirandello è la fedeltà alla sua Weltanschauung:

Pirandello does not fear contradictions convinced as he is that what really counts for the survival of the impact of a specific theme, more than its relevance per se, is its persistent link with his all-encompassing vision of life. (p. 75).

E cita gli esempi di Liola, tratto dalla Mosca, della Giara tratto dalla Verità.

40. Robert S. Dombroski. "The Functions of Humour and Paradox in Pirandello's L'Esclusa: A Context for the Plays." Modern Drama, 20(1977), 393-412

Il titolo di quest'articolo sembra indicare che l'umorismo e il paradosso, su cui è imperniato il romanzo l'Esclusa, siano la base dei drammi pirandelliani. Ma Dombroski, si sofferma a lungo sulla narrativa e non parla del teatro.

41. Antonio Illiano. "Pirandello and Theosophy." Modern Drama, 20 (1977), 341-351.

L'Illiano tenta una lettura di alcune opere di Pirandello in chiave teosofica. Dopo averne tracciato lo sviluppo — da Platone passando per il Rinascimento alla nostra epoca — dimostra l'interesse che questo sistema speculativo destò in Pirandello e soprattutto come egli lo utilizzò nella creazione dei suoi personaggi. Apporta come esempi il romanzo Il fu Mattia Pascal, e i drammi All'uscita e Sei personaggi in cerca d'autore. La teosofia è, secondo Illiano

a "wisdom religion" with marked mystical concerns... rooted from time immemorial in the history of mankind, and in its original beliefs and practices. (p. 341)

Sulle trasformazioni che la teosofia subì nel corso della storia, il critico si sofferma più a lungo. La teosofia, interpretata come sistema speculativo con ramificazioni filosofiche-religiose, è presente già nella lezione di Platone, nelle dottrine orfiche e nello gnosticismo pre-cristiano. Essa subì alcune modifiche tramite l'intervento del filosofo Ammonius Saccas, e del suo discepolo Plotino, il massimo esponente del neo-platonismo.

La premessa di codesta dottrina è che l'uomo, dotato di potenziale divino, può aspirare ad un'unione mistica con l'Essere Supremo. La contemplazione, la purgazione e la metempsicosi, ovvero la trasmigrazione dell'anima, rappresentano le tappe che l'anima deve superare per rompere ogni legame con la materia. Nei secoli successivi, le dottrine ortodosse si opposero alla speculazione teosofica. Riaffiorò soltanto nel Medioevo e nel Rinascimento. Si scorge nel rinnovato interesse per l'alchimia, l'occultismo, l'ermetismo e soprattutto negli scritti di Meister Eckhart, di Giordano Bruno e di Jacob Böhme, tra gli altri. Un nuovo capitolo per la teosofia si aprì con il libro di Helena P. Blavatsky, The Secret Doctrine (1888). A Blavatsky spetta anche il merito di aver fondato The Theosophical Society a New York nel 1875. Questa Society ebbe una duplice funzione: l'esplorazione dei misteri della natura, alla quale era, legata l'investigazione teosofica, e la promozione di uno studio comparativo, a scopo filantropico, della religione, della scienza e della filosofia. I teosofi insistettero sulla demarcazione tra teosofia e spiritismo. Quest'ultimo, corrotto da superstizioni, fu ritenuto invalido, laddove la teosofia, in quanto dottrina che fa uso

di un approccio speculativo a scopo filantropico ed è vissuta come tale dagli aderenti, ebbe un largo seguito.

La "nuova scuola" teosofica ispirò altri scrittori. Alla fine dell'Ottocento, oltre a The Key to Theosophy (1881) della stessa studiosa, furono pubblicati Death and After (1893), Karma (1895), Man and His Bodies (1896) di Annie Besant, e The Astral Plane di Charles W. Leadbeater. I libri di teosofia si divulgarono rapidamente e suscitarono l'interesse di Capuana e tramite lui anche l'interesse di Pirandello. Capuana e Pirandello appartennero al cosiddetto cerchio romano, dove queste nuove idee circolarono e suscitarono molte discussioni.

Raggiungeranno anche la biblioteca di Anselmo Paleari, personaggio del romanzo Il fu Mattia Pascal. Oltre ai libri citati sopra, la sua biblioteca conteneva anche le opere del teosofo francese Théophile Pascal, da cui Mattia eredita il nome. Il Paleari è un teosofante occultista, che espone le tesi teosofiche della lanterninosofia, ma non sembra aver raggiunto quello stadio di sviluppo riservato unicamente a coloro che rispettano la famosa massima di Socrate 'conosci te stesso'. Si può obiettare che Mattia Pascal/Adriano Meis rifletta costantemente sulla validità delle sue decisioni e sulle conseguenze di queste. L'auto-analisi dimostra che il

personaggio ha raggiunto un livello abbastanza elevato nell'evoluzione dell'anima, dato che l'azione di passare in rassegna le esperienze e la conoscenza delle leggi della natura presuppone che, immaginandole, si potranno in seguito applicare alla conoscenza delle cose divine. Illiano asserisce tassativamente che la rincarnazione teosofica (e l'auto-analisi che ne fa parte) diventerà per Pirandello una chiave indispensabile per la raffigurazione e l'analisi dei personaggi. Pirandello tratta la metempsicosi senza portarla al suo pieno sviluppo, l'unione con l'Essere Supremo. Quindi, i personaggi pirandelliani sono esistenzialmente incompleti; sono rappresentati in sospensione ontologica. Neanche Mattia Pascal raggiunge la completezza. All'inizio del romanzo il protagonista comincia il suo viaggio di incarnazione e reincarnazione. La sua metempsicosi si completa quasi tutta in una vita; da Mattia Pascal a Adriano Meis e poi nel fu Mattia Pascal, che si rifugia nel dominio delle lettere per rendere immortale la sua esperienza metafisica e per salvaguardarla e poi utilizzarla in un'altra vita. Illiano di fronte alla conclusione del romanzo oscilla e non sa bene in quale stadio teosofico collocare il protagonista, ma una cosa è certa, egli resta in sospensione ontologica.

Infine il critico sposta la sua indagine al teatro pirandelliano, e prende in esame il dramma All'uscita, composto di temi teosofici e dove si scorge una stratificazione che risale al sistema teosofico. Il dramma presenta personaggi morti che appaiono

"con quelle apparenze che si diedero in vita," that is just as they imagined or deluded themselves to be while still alive. After emerging through the gate, they wander off in a state of dismay and uncertainty, presumably towards their place or condition in the purgatory of Kama-loca, where they will sooner or later dissolve and disappear as they purge themselves free of their human attachments. (p. 346)

Essi sono carichi di motivi cosmici, psicologici e teosofici. Pirandello fonde insieme i concetti teosofici e il relativismo, per quanto riguarda la realtà e la psicologia umana, per mezzo di simboli, che in questo dramma presentano alcune difficoltà per la sceneggiatura. Particolarmente importante il simbolo del vecchio albero sotto il quale il Filosofo si abbandona ancora una volta alla logica che ostacola lo sviluppo teosofico:

The philosopher is the perfect candidate for everlasting isolation, another typical example in a coherent line of outsiders that, through Laudisi, leads directly to the lucid and tragic isolation of Enrico IV. (p. 349)

Il critico passa poi a discutere brevemente i Sei personaggi in cerca d'autore, dove si possono trovare ancora una volta vari personaggi in diverse fasi di sviluppo teosofico. I due bambini esistono al livello fisico, la Madre e il Figlio sul piano puramente emotivo, il Padre e la Figlia esistono tra il piano emotivo e quello mentale. Madama Pace, invece, esiste sul piano dell'istinto, è un personaggio-comparsa e rappresenta la natura spiritica o pseudo-spiritica. Ogni personaggio s'identifica con una emozione e allo stesso tempo dà vita ad un nuovo concetto che riconosce come la sua essenza: l'autonomia artistica. In conclusione, Illiano aggiunge che Pirandello servendosi dell'occulto e della parapsicologia dà una nuova dimensione alla sua attività artistica:

In the complex world of Six Characters Pirandello is poetically able to achieve a syncretic interplay of elements in which all diversity is miraculously translated into esthetic unity. He is not interested in the occult or parapsychological phenomena as such; rather he is inclined to make use of any source of knowledge that will lend philosophical, narrative and structural support to the complex cosmos of his artistic vision...the artist can act or react as a medium for the purpose of achieving true esthetic synthesis. (p. 350)

42. David McDonald. "Derrida and Pirandello: A Post-Structuralist Analysis of Six Characters in Search of an Author." Modern Drama, 20(1977), 421-437.

McDonald si serve di una terminologia molto oscura per i non iniziati alla critica post-strutturale, e alla prospettiva critica di Derrida. Egli impernia la sua analisi su un approccio post-strutturale, usando termini derridiani per stabilire il rapporto tra Pirandello, da una parte, e Derrida, Foucault e Lacan dall'altra. Il McDonald vede delle somiglianze tra Pirandello e questi scrittori. Egli individua nei Sei personaggi sei fasi di assenza: difference, deferral, supplement, substitution, effacement e trace; e conclude insistendo sull'aspetto tragico dell'assenza:

the six phases of absence as they are traced here in the Six Characters, may serve as an outline for the structure of modern tragedy: a tragedy that begins with an awareness of emptiness, discontinuity and deferral, and then, in the perception, or the sign of this absence, attempts a substitution, a mimetic transference, or doubling, a gesture that in effect effaces the very presence that it would trace. Tragedy, however, is a matter of body as well as mind, and such a notion of tragic absence still demands from those who follow in the wake of Pirandello a constant awareness of physical presence, the rich presence of being-there, that makes the notion of absence tragic. (p.437)

43. Anne Paolucci. "Comedy and Paradox in Pirandello's Plays: An Hegelian Perspective." Modern Drama, 20(1977), 321-340.

Il saggio critico della Paolucci è diviso in due parti. Nella prima tenta un accostamento tra il sentimento del contrario, esposto da Pirandello nel saggio intitolato L'umorismo, e il pensiero di Hegel sulla comicità, espresso nella sua Estetica (Esthetics, trad. T.M. Knox, Oxford: Clarendon Press, 1975, Vol. I e II). Nella seconda parte si indugia sul tema del paradosso nell'opera drammatica di Pirandello, e in particolare in Liola, in Così è (se vi pare) e in Enrico IV e lo collega al concetto di pathos di cui parla Hegel.

La Paolucci rimanda il lettore al saggio di Dante Della Terza (v. sopra # 24) "On Pirandello's Humorism" (in Veins of Humor, ed. Harry Levin, Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1972, pp. 17-33) e alla traduzione annotata da Antonio Illiano (On Humor, intro. trad. e annot. di Antonio Illiano e Daniel P. Testa, in University of North Carolina Studies in Comparative Literature, No. 58, North Carolina: Chapel-Hill, 1974), che contengono spiegazioni dettagliate circa la distinzione, che Pirandello spiega per ben 150 pagine, tra l'avvertimento del contrario e il

sentimento del contrario. La Paolucci non ritiene il saggio sull'Umorismo valido dal punto di vista della teoria dell'arte drammatica, dato che il comico, da Aristofane sino a Shakespeare e perfino sino a Pirandello, ha svolto la funzione che Pirandello vorrebbe assegnare all'umorismo, e in particolare al sentimento del contrario. Né l'etimologia, asserisce la Paolucci, né la tradizione giustificano l'insistenza sulla distinzione che assegna l'uso della parola comicità unicamente all'avvertimento del contrario.

Il sentimento del contrario, insiste Pirandello, scompone la realtà; l'umorista, al contrario degli altri artisti, i quali compongono il personaggio con elementi non sempre compatibili tra di loro, scompone il personaggio e mostra vittoriosamente gli elementi contraddittori che lo compongono. Il sentimento del contrario, continua la Paolucci, agisce nelle opere migliori di Pirandello, tra le quali troviamo Uno, nessuno e centomila, Così è (se vi pare), Enrico IV, Sei personaggi in cerca d'autore.

Nei saggi intitolati "Die komische Behandlung der Zufälligkeit" e in "Der subjektive Humor," poi inseriti nell'Estetica, Hegel prepara il terreno per la scomposizione

di cui parla Pirandello. La Paolucci cita la traduzione di Knox:

It is the person of the artist which comes on the scene in both its superficial and deeper aspects, so that what is at issue there is essentially the spiritual worth of his personality...It is the artist himself who enters the material, with the result that his chief activity, by the moods of interpretation, consists in destroying and dissolving everything that proposes to make itself objective and win a firm place for itself in reality, or that seems to have such a shape already in the external world. (Vol. I, pp. 600-601).

Anche Hegel percepisce lo scrittore come colui che, tramite la riflessione e l'interpretazione, distrugge e dissolve la realtà esterna. Inoltre, la scrittrice interpretando il pensiero hegeliano, dichiara che Hegel discute la commedia drammatica in termini che possono applicarsi ai personaggi creati da Pirandello. Hegel sostiene che l'avvertimento del contrario, intensificato come sentimento del contrario, si verifica nel genere tragico come nel genere comico. La Paolucci interpreta:

The "clash of opposites" in tragedy results either in the destruction of the characters who sustain the opposition through one-sided willfulness or in a profound internal conversion that involves acceptance of what had been most seriously resisted. (p. 326)

D'altro canto, nel genere comico, al contrario del genere tragico che deve sostenere il 'clash of opposites', i personaggi dissolvono tutto, anche se stessi, tramite il riso. Ma il riso rappresenta anche la loro vittoria su se stessi, dato che sono dotati di sicurezza interiore che li rende capaci di sopportare frustrazioni di ogni genere. La loro personalità rimarrà intatta. Hegel dichiara:

In comedy there comes before our contemplation, in the laughter in which the characters dissolve everything, including themselves, the victory of their own subjective personality, which nevertheless persists self-assured. (Esthetics, trad. T.M. Knox, Oxford: Clarendon Press, 1975, Vol. II, p. 1199)

Inoltre, la commedia può assumere lo stesso livello d'importanza drammatica occupato dalla tragedia come mezzo per suscitare il pathos. Quest'ultimo, dice Hegel, dovrebbe essere l'unico scopo dell'arte.

Poi la Paolucci passa all'analisi di Liola, Così è (se vi pare) e di Enrico IV per rilevare in essi la presenza del sentimento del contrario o, per adoperare l'espressione della Paolucci, la paradossalità, e per ricollegare alcuni aspetti di questi drammi al discorso di Hegel.

In Liola, Pirandello presenta personaggi complessi e paradossali. Zio Simone, Mita, Tuzza e Liola stesso reagiscono rispettando le regole del sentimento del

contrario, e cioè paradossalmente. Zio Simone accetta un figlio non suo. Mita, che rappresenta 'l'ingannatore ingannato', accetta la seduzione per motivi altruistici, e così facendo assume atteggiamenti paradossali. La posizione di Liolà è paradossale in se stessa, dice la Paolucci. Liolà è un seduttore, ma non lo si può giudicare come Callimaco, personaggio della Mandragola di Machiavelli. Liolà svolge la stessa funzione di Fra' Timoteo: come questi accontenta tutti coloro implicati nella seduzione di Lucrezia, così Liolà cerca di accontentare gli altri personaggi della commedia. Infatti, Liolà non viene rappresentato come un seduttore senza scrupoli; egli alleva i figli nati da varie seduzioni come legalmente suoi.

La Paolucci insiste sull'aspetto paradossale di questi personaggi e conclude riprendendo il tema già esposto nel suo articolo "Pirandello: Experience as the Expression of Will" (v. sopra # 31):

Paradox is the very texture of the play--the first of Pirandello's complex dramatic contradictions which reinforce, rather than negate, the basic positive premise that ultimately, it is the human will that structures the universe and gives it meaning. We believe, and in the assertion of that belief, the will is made strong. (p. 333)

Dunque è la volontà dell'uomo, esercitata rigorosamente, che struttura la realtà e le dà senso.

Se in Liola Pirandello dimostra il posto privilegiato occupato dalla volontà per costruirsi la propria realtà, in Così è (se vi pare) dimostra le conseguenze dell'incredulità altrui. La signora Frola e il Signor Ponza hanno creato una loro realtà secondo i loro bisogni, ma gli altri, Agazzi e compagnia, non ci credono. Essi vogliono i fatti, ma i fatti intesi come realtà effettiva non potranno mai essere scoperti. La Signora Ponza è un paradosso assoluto: essa è la personificazione del sentimento del contrario. E' colei che la si crede. Non ha un'identità propria. Questa soluzione del problema dell'identità può sembrare comica, a prima vista, ma porta in sé una forte carica di pathos.

Anche in Enrivo IV si trovano aspetti comici che fanno scaturire il pathos. La condizione umana viene vista come tragica e comica allo stesso tempo. Enrico IV potrebbe sembrare comico nella sua impresa di vivere nel passato, indossando la maschera della pazzia che lo protegge dal presente, se la situazione non presentasse una forte carica drammatica.

La Paolucci conclude citando a lungo dal saggio sull'Umorismo e infine dichiara che l'umoristico come è

inteso da Pirandello, fa parte del patetico, e questi due elementi, una volta messi insieme contengono il sentimento del contrario; quando sono presentati in opposizione costituiscono la paradossalità, di cui è imbevuta la realtà descritta da Pirandello.

44. John B. Rey. "Pirandello's Last Play The Mountain Giants." Modern Drama, 20(1977), 413-420.

Rey si propone una lettura dei Giganti della montagna, dramma rimasto incompiuto quando la morte colse Pirandello nel 1936, con l'intenzione di dissipare i dubbi intorno alla conclusione, per mezzo di un confronto tra gli indizi forniti da Stefano Pirandello, e da Marta Abba, l'attrice preferita dal drammaturgo, a cui egli era legato da vincoli d'amore. Stefano Pirandello sostiene che la conclusione gli fu sussurata dal padre sul punto di morte. Questa versione fu pubblicata da Mondadori, nella collezione I classici contemporanei italiani. D'altro canto, la Abba contesta questa versione della conclusione e, nell'edizione Mursia, non inserisce alcuna conclusione. Inoltre, Rey tenta anche di identificare gli ostacoli che impedirono all'autore la stesura della conclusione.

Egli comincia polemizzando implicitamente contro coloro che sostengono che questo è l'ultimo dramma di Pirandello. Colloca la data della prima stesura tra il 1929 e il 1930, periodo in cui il Pirandello iniziò e terminò Lazzaro, Come tu mi vuoi, e Questa sera si recita a soggetto. Avanza l'ipotesi che furono motivi politici e estetici che gli

impedirono di portarlo a termine. Se si tiene conto dei drammi scritti nello stesso periodo dell'ultima stesura dei Giganti della montagna (La nuova colonia, La favola del figlio cambiato), il mistero della conclusione si potrà chiarire. Queste opere, con l'aggiunta del dramma incompiuto, sono la prova dell'ambivalenza di Pirandello di fronte al fascismo regnante, della sua ricerca di una spiritualità al di fuori dell'ambito delle istituzioni religiose e delle sue preoccupazioni estetiche, soprattutto per quanto riguarda il tema ormai esaurito dell'illusione e della realtà. Il Rey sembra dire che il drammaturgo volle trovare la soluzione del conflitto tra questi due elementi antitetici. Egli non si sofferma a lungo sui sopposti problemi estetici di Pirandello, e affronta, invece, l'oscillazione politica del drammaturgo, che già si avverte, secondo lui, nel 1928 nel dramma La nuova colonia. Per identificare i sentimenti anti-fascisti che il drammaturgo covava, il Rey cita dal prologo:

A fellow may be watching two children at play on the beach or sitting out at the end of the wharf to see the boats go by, when all of a sudden, the police grab at your chest and slip a pair of handcuffs on you. 'In the jug' they say. And you don't know what it's all about. Has there been a robbery somewhere? A brawl? Were you ever sent to the island? Then it's the jug for you! That way the police show they are on the job. (p. 416, The Mountain Giants and Other Stories by Luigi Pirandello. trad. Marta Abba, New York: Crown, 1958)

Rey sostiene che queste parole alludono alla repressione politica esercitata dal regime fascista, come risulta anche dall'intreccio del dramma La favola del figlio cambiato, tratto da una leggenda folcloristica siciliana. Prendendo l'avvio da Luigi Chiarini ("Perché è stata proibita La favola del figlio cambiato," Quadrivio, 18, 1934) e da Renate Matthei (Luigi Pirandello, New York: F. Ungar Publishing Company, 1973, p. 157), descrive lo scandalo prodotto dalla prima rappresentazione in presenza del Führer, a causa di certi temi contrari alle direttive dello stato tedesco. La favola fu bandita dal Ministro della Cultura. Intanto, Pirandello negò i motivi anti-fascisti o anti-razziali, ma il dramma fallì anche a Roma in presenza del Duce, e fu poi stroncato nell'Osservatore Romano. Un altro indizio dell'oscillazione di Pirandello si scorge nel suo ultimo testamento, dove rifiuta i riti funebri del regime e desidera che il suo corpo nudo sia avvolto in un

lenzuolo, che sia bruciato e che le ceneri siano sparse ai quattro venti. Per quanto riguarda infine, la ricerca della spiritualità, Rey dice soltanto che Pirandello cercava un sostegno spirituale:

Pirandello never believed in formal religion, yet he constantly groped for spiritual solace. In Lazarus he stated, quite unsuccessfully for either religious or unreligious sensibilities, his thoughts on man's relationship to the supernatural. The problem of evil, the problems of pre-destination and free will are examined in One Knows Not How. But the latter is an especially tortuous play of a tormented man who plunges into the depths of the unconscious to find his hidden and suppressed motives. (p. 419)

Vorrei ora ritornare alla disputa intorno alla conclusione incompiuta del dramma. Dopo aver contestato l'interpretazione semplicistica di alcuni critici, i quali ritengono che il mito dei Giganti della montagna sia davvero l'ultimo dramma scritto dall'Agrigentino, Rey passa alla conclusione proposta da Stefano Pirandello per contrapporla a quella di Marta Abba. Essa accusa Pirandello-figlio di aver fatto ricorso a sotterfugi (conclusione sussurrata dal moribondo) e di aver avanzato un'interpretazione superficiale dell'opera. Rey interpreta il pensiero della Abba:

His [Pirandello's] belief that the twentieth century was becoming more and more dehumanized is incarnated in the Giants. The conquest of nature, the realization of the purely physical/mechanical, has raised man to a gigantic stature, but his spiritual being has been allowed to deteriorate and die. Knowledge of the physical universe has made great advances, but the comprehension of the spiritual has regressed. Miss Abba strongly refutes the premise that blame be shared between the giants, who have innocently killed, and the actors, "fanatical slaves of art" who do not know how to speak to men "because they have excluded themselves from life"; she feels that Cotrone, speaking for Pirandello, might indeed have uttered other words, condemning not the actors, but the Giants alone responsible for man's brutalization, for the incomprehension of the spiritual. (p. 415)

Rey ritiene valida la conclusione suggerita da Marta Abba. Egli afferma che lo stesso Pirandello avrebbe respinto una conclusione così riduttiva come quella proposta dal figlio, il quale infatti aveva scritto, a proposito della conclusione:

No one is to be blamed for what has happened (the actors return carrying the body of Ilse, broken into pieces like a destroyed doll). For it was not Poetry which has been refused; it was that the poor fanatical slaves of life, who today have no taste for spiritual things but who some day have no taste for spiritual things but who some day might well have, had innocently killed the fanatical slaves of Art the way they would break rebellious puppets; for these slaves of Art are unable to speak to man for they have excluded themselves from life. However, this exclusion is itself not completed because they are not satisfied merely with creating their own dreams for themselves, but actually insist on imposing themselves on people who have other things to do and who have no time to believe in those dreams. (pp. 414-415).

Rey come ho già detto, sembra essere d'accordo con la Abba, ma riconosce che è difficile pronunciarsi, dato che Pirandello lasciò sussistere l'equivoco. Dopo aver lungamente citato dai Giganti, egli conclude col dire che Pirandello volle rifugiarsi nella realtà dell'arte, la cui realtà, aggiunge, è l'illusione.

45. Giovanni Sinicropi. "The Metaphysical Dimension of Pirandello's Theatre." Modern Drama, 20(1977), 353-380

Sinicropi propone un'analisi strutturale del teatro nel teatro, tenendo conto della lezione di Aristotele la quale fu ripresa nel Rinascimento, e individuando ciò che egli chiama l'aspetto metafisico. Si oppone sistematicamente all'approccio di Goldmann, il quale nel suo libro Le Dieu Caché (Parigi: Gallimard, 1955), basa la sua analisi sull'ambiente politico, religioso e culturale francese tra il 1636 e il 1677. Questa analisi lo induce a sostenere che le opere tragiche di questo periodo furono l'espressione di quella che era allora la vision du monde in Francia.

Sinicropi, invece, esclude la possibilità di un'analisi che parte da questo presupposto. L'opera d'arte (drammatica in questo caso) non è l'espressione del contesto socio-politico-storico da cui nasce. Egli si oppone a tale approccio, ma prende in considerazione l'idea di G. Lukàcs ("The Metaphysics of Tragedy" nella traduzione inglese di A. Bostock, Soul and Form, Cambridge, Mass.: MIT Press, 1974, pp. 152-174), ripresa da Goldmann, e cioè l'idea della presenza del Deus absconditus, presenza trascendente, muta e lontana, la quale dovrebbe spiegare l'essenza delle opere

tragiche. L'aspetto metafisico del teatro si riscontra nella fabula, caratterizzata da elementi indeterminati nel tempo e nello spazio e non nell'azione che si svolge in un tempo ed uno spazio determinati. Sinicropi, a proposito di questo aspetto nella tragedia e in particolare nella tragedia attica, dice:

...we should be able to isolate...two series of components: a first series disposed within the spatial-temporal dimension and constituted by the events occurring within the limits of the theatre, either those of the skene or those of the cavea; and a second series disposed beyond the boundaries of the theatre, beyond scenic space and time. The result is that on the one hand, we find ourselves before a physical and sensorial dimension spatially and temporarily incommensurable and infinite, which we may call metaphysical. (p. 359)

e aggiunge nella nota,

It is clear that the "metaphysical" is here taken not so much in a strict Kantian sense as in its full structural meaning.

Sinicropi traccia questo fenomeno dal teatro attico sino al ventesimo secolo e in particolare fino a Così è (se vi pare) e Enrico IV di Pirandello. Un'analisi moderna, asserisce il critico, non deve soffermarsi esclusivamente sulla struttura dell'azione, ma piuttosto sulle relazioni funzionali che esistono tra le funzioni principali di azione, di tempo e di luogo. Solo così si potranno dedurre tutte le strutture

drammatiche possibili e isolare le strutture che danno rilievo alle relazioni tra l'esistenza e la sua origine ontologica.

In Così è (se vi pare), Pirandello abolisce la distanza estetica (Sinicropi adopera questa espressione in un senso del tutto diverso da quello in cui è adoperata da Büdel e da Haskell, v. sopra # 37), nello spazio tragico tra il palcoscenico e la platea. Ci sono in questo dramma due gruppi di "personaggi": la famiglia Ponza — il signor Ponza, la signora Frola e la donna velata —, da una parte, e dall'altra Laudisi e Agazzi "con i loro amici e superiori." Secondo Sinicropi il pubblico s'identifica col gruppo Laudisi-Agazzi, i quali non conoscono l'identità della donna velata. Quando costei annuncia che non ha un'identità propria ma soltanto quella che le si accorda, il disorientamento del gruppo Laudisi-Agazzi si comunica al pubblico. Quest'ultimo dovendo prendere posizione si ritrova di nuovo ad affrontare l'enigma dell'identità vera della donna velata, e così facendo viene implicato e partecipa all'azione e di conseguenza alla catarsi. L'aspetto metafisico si scorge, dice Sinicropi, nelle parole e nella presenza enigmatica della donna velata. Essa

rappresenta l'unica "fonte ontologica" dell'esistenza di tutti i personaggi:

...the epiphany of the veiled lady reveals itself as both the source of the characters' search and anguish, and that which assigns a different degree of authenticity to each of their existences. It constitutes itself, in short, as the true and only ontological source for their existence. (p. 368).

In Enrico IV, Pirandello presenta tre stati nel tempo, il passato remoto, il passato prossimo e il presente. In questo movimento nel tempo il protagonista ricerca la ragione ontologica della sua esistenza. Ricerca che fallirà, dato che non rispetta i limiti del tempo e vuole imprigionarsi nel passato remoto portando con sé i ricordi del presente e del passato prossimo. Prima di Enrico IV la tragedia doveva uniformarsi ad uno sviluppo uni-direzionale dell'azione, dal passato al presente o al futuro. In Enrico IV il drammaturgo infrange le vecchie strutture. Egli tenta l'impossibile:

Before Henry IV, tragedy had to obey the supreme law of temporal necessity, requiring a unidirectional developement of the action from past towards the present or future. Pirandello is here attempting the impossible: an absurd reversal of that law and of the temporal direction of dramatic action. As any great artist, he knew that only by shattering the old structure consolidated by undefined tradition could the twentieth-century theatre develop the new ones necessary to bring forth a new message. He achieved this purpose by anchoring the form of his theatre to the metaphysical dimension, which was to remain the most vital element of the twentieth-century theatre. (p. 377)

E' questa la conclusione del saggio di Sinicropi, certo interessante, ma estremamente complicato e spesso astruso.

46. Claudio Vicentini. "Pirandello, Stanislavsky, Brecht and the Opposition Principle." Modern Drama, 20(1977), 381-392.

Vicentini tenta una lettura della Trilogia del teatro nel teatro di Pirandello prendendo l'avvio dal saggio scritto da Pirandello stesso nel 1908 intitolato "Illustratori, attori e traduttori" (in Saggi, poesie e scritti vari, Milano: Mondadori, 1960, p. 209-224). Il critico traduce dal testo di Pirandello:

The everyday, material reality of life limits things, men and their actions, it thwarts and deforms them. In real life, the actions that bring characters into relief stand out against a background of insignificant contingencies and meaningless details. A thousand unforeseen obstacles divert the actions and disfigure character; trivial miseries often debase them. But art frees the things, men and their actions from these insignificant contingencies, meaningless details and trivial obstacles...It rejects everything that contradicts what the artist has conceived...In this way art creates a work that — unlike nature — is not orderless and full of contradictions, but almost a little world in which all the elements are coherent and consistent. (p. 381.)

L'arte crea un mondo perfetto e coerente movendo da una materia intrinsecamente incoerente e inconsistente. Il drammaturgo, eliminando tutto ciò che causa incoerenza, crea sì un mondo perfetto ma immaginario. Esiste, quindi,

un'opposizione tra il mondo reale e il mondo immaginario dell'arte che determina i due livelli del fatto teatrale: la situazione reale in cui si svolge la rappresentazione, e la situazione rappresentata. Oltre a ciò, la situazione rappresentata, o il dramma, viene rappresentato da attori, i quali, tramite la loro interpretazione personale, falsificano il mondo perfetto dell'arte. Vicentini, interpretando l'opinione di Pirandello su questo argomento, dice:

In Pirandello's view, therefore, the theatrical performance sets up a relationship between two levels of reality: the event described in the play and the real situation in which the theatrical performance takes place, the elements of the event described in the play are imaginary characters, imaginary places, imaginary time of action (several days) and imaginary circumstances in which the action unfolds (e.g. the absence of external observers...); the elements of the real situation in which the theatrical performance occurs are real actors, real place (a stage in the theatre), real time (two or three hours at night), and the presence of the audience. The act of theatre is the futile attempt to adapt the second level of reality (the material reality of the theatre) to the first (the imaginary reality described in the play). (p. 383)

Pirandello nei suoi drammi pone in relazione la prima situazione, che consiste dei personaggi, del tempo e del luogo ispirati dall'immaginazione artistica, con la seconda, la quale consiste di attori che recitano la loro parte

prescindendo dalla presenza degli spettatori e dal luogo e dal tempo reali in cui la rappresentazione si svolge. Nella relazione dinamica tra azione teatrale e situazione reale si manifesta l'opposizione e l'imcompatibilità. Pirandello si pone questa questione a varie riprese tra il 1921 e il 1930, e tenta una rottura con l'opposizione, nei drammi che compongono la Trilogia del teatro nel teatro: Sei personaggi in cerca d'autore, Ciascuno a suo modo e Questa sera si recita a soggetto.

A questo punto Vicentini apre una parentesi su Stanislavsky e Brecht, a proposito dei due livelli del fatto teatrale. Egli conclude che per entrambi la consapevolezza della situazione reale e l'immedesimazione nell'illusione teatrale si escludono a vicenda; diventa impossibile accentuare simultaneamente i due aspetti del fatto teatrale senza dileguare l'illusione che caratterizza il teatro.

L'apporto di Pirandello al teatro moderno consiste, appunto, nella rottura con la tradizione precedente e nel fare coincidere l'illusione teatrale con la realtà. Nei Sei personaggi, la compatibilità si riscontra solamente nel luogo: la situazione reale e la situazione rappresentata coincidono. Pirandello utilizza il luogo reale come elemento della rappresentazione: la sala del teatro Valle,

nella prima della commedia. La compagnia di Dario Niccodemi era indaffarata a provare una commedia nella stessa sala, quando entrano improvvisamente i sei personaggi. Il tempo reale, la sera del 10 maggio 1921, non coincide con quello della situazione rappresentata (alle dieci e mezzo del mattino). Pirandello rende indispensabile al fatto teatrale che gli spettatori restino consapevoli del luogo reale, utilizzandolo come elemento della rappresentazione. In Ciascuno a suo modo, invece, il luogo reale viene messo in evidenza e utilizzato come elemento della rappresentazione. Gli attori e gli spettatori restano consapevoli del tempo reale in cui la rappresentazione si svolge. Inoltre, la vicenda rappresentata coincide con la situazione reale; la situazione reale è la prima del dramma messo in scena il 22 maggio al Teatro Filodrammatici a Milano e coincide con la vicenda rappresentata e, cioè, la prima di un dramma di Pirandello. Nondimeno, gli attori e gli spettatori dovettero dimenticare il luogo per immedesimarsi nell'azione teatrale. In Questa sera si recita a soggetto, rappresentato a Koningsberg il 25 gennaio 1925, la situazione reale, tanto per il luogo quanto per il tempo, diventa un elemento della vicenda rappresentata, durante tutta la rappresentazione. Questo dramma costituisce il

modello più evoluto del rapporto dinamico tra azione teatrale e situazione reale. In conclusione Vicentini afferma che quando l'azione entra in rapporto diretto con la situazione reale, l'opposizione tra i due elementi si annulla e la situazione reale diventa un elemento indispensabile per capire e per immedesimarsi nell'azione teatrale.

INDICE DEI NOMI DEGLI AUTORI

in ordine alfabetico

Anon., #10, p. 24.

BENTLEY, Eric., #1, pp. 5-7.

BLOCK, Haskell M., #22, pp. 52-54.

CORRIGAN, Beatrice., #23, pp. 55-56.

DELLA TERZA, Dante., #24, pp. 57-58; #39, pp. 93-94.

DOMBROSKI, R.S., #28, pp. 67-68; #40, p. 95.

DUKORE, Bernard F., e Daniel C. GEROULD, #11, pp. 25-28.

EPSTEIN, Leslie., #2, pp. 8-9.

FENG, Carole B., #3, pp. 10-12.

GARZILLI, Enrico., #29, pp. 69-71.

GASKELL, Ronald., #17, pp. 42-43.

GILMAN, Richard., #18, pp. 44-46; #25, pp. 59-60;
#33, p. 80.

GORDON, Jan B., #26, pp. 61-64.

GUIDI, Augusto., #4, pp. 13-14.

HASKELL, Ann S., #37, pp. 89-90.

HOMAN, Sidney., #19, pp. 47-48.

ILLIANO, Antonio., #20, p. 49; #41, pp. 96-102.

KENNEDY, Andrew K., #12, pp. 29-31.

LAWRENCE, Kenneth., #14, pp. 34-36.

LICASTRO, Emanuele., #21, pp. 50-51; #34, pp. 81-82.

LOPEZ, Robert S., #15, pp. 37-39.

LORIGGIO, Franco., #13, pp. 32-33.

MCDONALD, David., #42, p. 102.

NEEDLER, Howard., #35, pp. 83-85.

NEWBERRY, Wilma., #30, pp. 72-73.

NOLAN, David., #5, pp. 15-16.

PAOLUCCI, Anne., #27, pp. 65-66; #31, pp. 74-78;
#36, pp. 86-88; #43, pp. 103-109.

RAGUSA, Olga., #6, pp. 17-18.

REY., John B., #32, p. 79; #44, pp. 110-115.

RIZZO, Gino., #7, pp. 19-20.

SINICROPI, Giovanni., #45, pp. 116-120.

STARKIE, Walter., #8, pp. 21-22.

SUBOCZEWSKI, Irene., #16, pp. 40-41.

TAYLOR, William E., #9, p. 23.

TILLONA, Zina., #38, pp. 91-92.

VICENTINI, Claudio., #46, pp. 121-125.