



UNIVERSITÀ
DI PAVIA

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI
CORSO DI LAUREA IN LETTERE MODERNE

DRAMMATURGIA E INCONSCIO FRA IBSEN E PIRANDELLO

RELATORE

Prof. Fabrizio Fiaschini

CORRELATORE

Dott. Davide Cioffrese

Tesi di laurea di
Asia Roberta Cogliati
matricola n.479187

Anno accademico 2021/2022

Indice

| | |
|---|----|
| Introduzione | 2 |
| Capitolo 1: Il teatro di Ibsen..... | 3 |
| 1.1. Ibsen e il dramma borghese..... | 3 |
| 1.2. La psicologia dei personaggi ibseniani..... | 6 |
| Capitolo 2: Pirandello e l'identità | 17 |
| 2.1. Le fasi del teatro pirandelliano | 17 |
| 2.2. La maschera e <i>Il giuoco delle parti</i> | 20 |
| 2.3. Il conflitto tra attori e personaggi in <i>Sei personaggi in cerca d'autore</i> e <i>Ciascuno a suo modo</i> | 22 |
| 2.4. Il nuovo ruolo del Capocomico | 26 |
| Capitolo 3: Ibsen e Pirandello: un confronto | 28 |
| 3.1. Dal dramma borghese al teatro nel teatro | 28 |
| 3.2. La donna-bambina e il complesso edipico | 31 |
| Bibliografia..... | 36 |

Introduzione

Con questo lavoro di ricerca si è provato a delineare un confronto tra due grandi autori della storia del teatro: Henrik Ibsen e Luigi Pirandello. Inizialmente viene fornito un profilo generale del loro lavoro drammaturgico, sottolineando le differenti tematiche e innovazioni, dopodiché ci si addentra sull'aspetto psicologico dei personaggi. La scelta di accostare queste due personalità teatrali è stata motivata da una curiosità rispetto alla loro apparente inconciliabilità, soprattutto dato che non vi è un'ampia distanza temporale tra le loro vite; essendo Ibsen stato attivo teatralmente a fine Ottocento mentre Pirandello a inizio Novecento. L'obbiettivo è dunque stato quello di mettere alla luce affinità e divergenze attraverso l'approfondimento di alcune loro opere e dei loro personaggi, in particolar modo per Ibsen *Casa di bambola* (1879), *Spettri* (1881) e *Rosmersholm* (1886) e per Pirandello *Il giuoco delle parti* (1918), *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) e *Ciascuno a suo modo* (1924).

La bibliografia di riferimento per quanto riguarda la drammaturgia ibseniana è stata perlopiù da manuali di storia del teatro e dello spettacolo come *Un nuovo genere: il dramma borghese in Storia del teatro moderno e contemporaneo. II. Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento* a cura di Roberto Alonge e Davico Bonino, mentre per l'analisi dei temi e dei personaggi sono stati fondamentali *Il dramma dell'esistenza mancata. Saggio su Ibsen* di Franco di Giorgi, *Epopea borghese nel teatro di Ibsen* di Roberto Alonge, *Il teatro di Ibsen: tragedia o commedia?* di Georg Groddeck e *Ibsen* di Scipio Slataper. Per il profilo generale dell'opera teatrale di Pirandello, oltre ai manuali, è stata essenziale la lettura di *Luigi Pirandello* di Roberto Alonge e di *Uomini di scena uomini di libro* di Ferdinando Taviani, soprattutto per quanto concerne il teatro nel teatro, mentre per l'approfondimento del suo pensiero sempre di Alonge *Discesa nell'inferno familiare. Angosce e ossessioni nel teatro di Pirandello* e *La maschera dimenticata. Pirandello e il plurale del teatro* di Ettore Catalano. Di grande riferimento per il confronto, oltre che tutti i testi già citati dove si sono cercati punti di contatto tra i due autori analizzati singolarmente, sono stati *L'identità e la maschera* a cura di Laura Rossi e *Crimini familiari e scena teatrale* di Ivan Pupo.

Capitolo 1: Il teatro di Ibsen

1.1. Ibsen e il dramma borghese

Il dramma borghese ha il suo maggior sviluppo nella seconda metà dell'Ottocento, sebbene la sua origine si possa rintracciare già in epoca illuministica fin da *Le fils naturel*¹, commedia in prosa in cinque atti scritta nel 1757 da Denis Diderot, che anticipa alcuni elementi caratterizzanti del genere, come l'ambiente del salotto, il mondo borghese e la nuova funzione pedagogica del teatro. Questo nuovo tipo di componimento teatrale si differenzia da quelli tradizionali, ovvero tragedia, commedia e tragicommedia pastorale, per più aspetti. Il dramma borghese narra di eventi spesso carichi di drammaticità che potrebbe farlo rientrare nel genere della tragedia se non fosse che i suoi protagonisti non sono eroi o eroine destinati a grandi imprese ma gente comune appartenente al ceto borghese, occupata nelle vicende della vita quotidiana². L'azione è pressoché assente, il fulcro delle trame risiede nel dialogo e soprattutto nel non-detto; novità che mette in discussione il concetto di recitazione ormai sclerotizzato dai modelli della Commedia dell'Arte. Dal XVIII secolo si avverte una crisi del sistema dello spettacolo, diventato sempre più uguale a sé stesso e non più alla realtà: le trame si ripetono, così come i personaggi, e il pubblico non ci si riconosce più. Il dramma borghese è la svolta epocale che rivoluziona il mondo dello spettacolo, analizzando il protagonista della società contemporanea: la classe borghese. Il drammaturgo borghese scava nelle profondità della psiche dei suoi personaggi con un intento analitico e scientifico, per smascherare con obbiettività la realtà del ceto sociale rappresentato, i suoi meccanismi psicologici e le sue leggi³. Il palcoscenico deve mettere in scena in modo preciso il salotto borghese⁴, luogo in cui i personaggi si intrattengono dialogando, ma soprattutto luogo in cui si sviluppano le vicende interiori degli stessi. La minuzia della messa in scena è rapportata anche alla necessità di verosimiglianza per permettere allo spettatore di immedesimarsi con le vicende e di stimolarne quindi una riflessione. L'illusione scenica viene aumentata grazie a un'altra rivoluzione del dramma borghese: l'illuminazione limitata unicamente al palcoscenico, lasciando la sala buia

¹ ALONGE ROBERTO, *Un nuovo genere: il dramma borghese*, in ALONGE, DAVICO BONINO (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo. II. Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*. Giulio Einaudi Editore, Torino 2000.

² ROSSI LAURA, *L'identità e la maschera*. Carlo Signorelli Editore, Milano 2008, pp. 100-102

³ *Ibidem*

⁴ *Ibidem*

e garantendo quindi una maggiore partecipazione emotiva del pubblico⁵. È inevitabile non riscontrare in questa ricerca della realtà l'influenza del Naturalismo francese del secondo Ottocento, soprattutto quella dello scrittore Emile Zola e della sua opera antologica *Les Rougon-Macquart*. Il dramma borghese si sviluppa tuttavia in periferia rispetto ai grandi centri culturali europei, infatti i suoi maggiori esponenti sono lo svedese August Strindberg, il russo Anton Chekhov e il norvegese Henrik Ibsen.

«Se dunque è già con Diderot che le didascalie iniziano a infittirsi e a definire meglio l'interno della casa (rispetto alle avare e generiche indicazioni di Shakespeare e di Molière, ma anche dello stesso Goldoni, pur contemporaneo di Diderot), è propriamente con Ibsen che queste didascalie diventano *significantive*, cominciano a raccontale la vita dei personaggi prima ancora che i personaggi siano entrati. I protagonisti di Shakespeare e di Molière possono muoversi e parlare ovunque, anche in uno spazio aperto, per così dire *pubblico*; i protagonisti di Ibsen possono stare solo nelle *loro case*, che sono connotate come *loro*, con delle caratteristiche particolari, insostituibili, per nulla intercambiabili.»⁶

Henrik Ibsen è forse il punto di arrivo di quel percorso di rinnovamento della drammaturgia che ha inizio fin da Diderot. È infatti Ibsen a creare e donare una valenza simbolica al salotto borghese⁷, luogo che ospita sia le relazioni sociali di cui si intrattengono i personaggi e sia la loro intimità, i loro segreti e le loro inquietudini. Il salotto simboleggia, e soprattutto vanta, le condizioni della tradizionale famiglia borghese che solo all'interno della casa si sente al sicuro, mentre il pericolo è fuori, all'esterno⁸. Prendiamo come esempio la didascalia di apertura di *Casa di bambola* (1879):

«Una stanza raccolta, messa con gusto, ma senza lusso. Nello sfondo a destra una porta dà in anticamera: una seconda porta, nello sfondo a sinistra, dà nello studio di Helmer. Fra queste due porte un pianoforte. Nel mezzo della parete di sinistra una porta e un po' più avanti una finestra. Accanto a questa una tavola rotonda, con sedie a spalliera e un piccolo divano. Alla parete di destra, un po' più indietro, una porta, un po' più avanti una stufa di maiolica, vicino alla quale ci sono un paio di sedie a spalliera e una sedia a dondolo. Fra la stufa e la porta un tavolinetto. Alle pareti incisioni in rame. Uno scaffaletto con porcellane e altri ninnoli artistici. Una piccola libreria con libri in rilegature di lusso. Un tappeto grande come la stanza. La stufa è accesa. Giornata d'inverno.»⁹

⁵ *Ibidem*.

⁶ ALONGE, *Un nuovo genere: il dramma borghese*, p. 866

⁷ *Ibidem*

⁸ *Ibidem*.

⁹ HENRIK IBSEN, *Casa di bambola*, in ROSSI, *L'identità e la maschera*, p.17.

La stanza è arredata bene, ma senza lusso, è una famiglia borghese che vorrebbe potersi permettere di più¹⁰. La casa per i personaggi ibseniani è quindi anche un biglietto da visita, rappresenta quello status symbol tanto agognato a fine Ottocento. In *Casa di bambola* già il titolo sottolinea come la protagonista femminile, Nora Helmer, sia presentata, oltre che nello stretto rapporto con l'abitazione, come un qualcosa da esibire. Ibsen allestisce un focolare all'apparenza protetto, ma successivamente va a osservarne e svelarne le contraddizioni e quanto effettivamente non sia poi un luogo così sicuro. Importante è infatti il tema dell'origliamento¹¹, mezzo attraverso cui emergono le tensioni e gli scandali dei drammi. Origliare era un'azione tradizionalmente attribuita alle cameriere o ai servi, ma nel dramma borghese subisce un rovesciamento, come in *Spettri* (1881) in cui viene origliato uno scandalo che ne fa riemergere alla memoria un altro passato: la vedova Helene Alving si trova in salotto con il pastore Manders mentre il figlio è nella stanza adiacente a intrattenersi con la cameriera Regine, ricordando alla donna una scena di molti anni prima in cui era il marito a corteggiare la cameriera precedente. Leggiamo dal finale del primo atto:

«SIGNORA ALVING Sì, qui nel nostro focolare. È là dentro (*indica la prima porta a destra*), nella sala da pranzo, che per la prima volta ebbi sentore di ciò. Io avevo da fare là, e la porta era socchiusa. Poi sentii la nostra cameriera salire dal giardino con dell'acqua per i fiori della serra.

PASTORE MANDERS E allora...?

SIGNORA ALVING Dopo poco sentii venire anche Alving. Sentii che le diceva qualcosa sottovoce. E poi sentii... (*dopo una breve risata*) oh, mi risuona ancora, così straziante e così ridicolo al tempo stesso... io sentii la mia domestica sussurrare: "Mi lasci, signor ciambellano! Mi lasci stare!"»¹²

Ibsen quindi rappresenta il salotto borghese come un luogo accogliente e sicuro, come testimonia pure Torvald in *Casa di Bambola*: «Ah! Come è caldo e come si sta bene qui.»¹³, portando i suoi personaggi a sentirsi così a loro agio da poter poi confessare i loro tormenti più intimi. È bene precisare che questo sfogo, o autoanalisi, per tutta l'opera non è che un processo, spesso dissimulato, è che, se avviene, accade solo alla fine.

¹⁰ ALONGE ROBERTO, PERELLI FRANCESCO, *Storia del teatro e dello spettacolo*. UTET, Novara 2012.

¹¹ *Ibidem*.

¹² HENRIK IBSEN, *Spettri* in ALONGE (a cura di), *Drammi moderni*, BUR, Milano 2009, p.

¹³ HENRIK IBSEN, *Casa di bambola*, p. 43

1.2. La psicologia dei personaggi ibseniani

1.2.1. La dissimulazione e l'estraneazione dal sé

I personaggi di Ibsen sono caratterizzati dalla presenza comune di un peccato originale, di una colpa, di uno scandalo che tengono nascosto, e il loro percorso nel dramma può sembrare una ricerca di redenzione, eppure spesso non lo è; si può definire più un percorso di autoanalisi. Prendiamo l'esempio della signora Alving in *Spettri*, essa elabora tre confessioni differenti, in rapporto alla figura del defunto marito, nella prima lo difende, poi lo accusa e infine lo giudica, tirando le somme e cercando di capire il suo ruolo in quella che fu la condizione del Signor Alving e quella attuale del figlio Osvald. Lo stratagemma della confessione in Ibsen è fondamentale, Ivan Pupo lo descrive così:

«In Ibsen confessione religiosa (dei peccati), confessione giudiziaria (delle colpe, anche nel tribunale della propria coscienza), confessione ed (auto)analisi psicoanalitica (ante litteram e tendenzialmente, giusta la lezione di Freud, interminabile) sembrano intrecciarsi e sovrapporsi continuamente.»¹⁴

Gli individui ibseniani sono protagonisti di un processo interno a loro stessi, alla ricerca di una riappropriazione del vero Sé vissuta come impossibile, per cui ricorrono alla falsificazione, alla dissimulazione. La loro esistenza viene per l'appunto definita mancata¹⁵ poiché non sono consapevoli della loro identità e dei loro desideri, si sentono alienati dalla realtà. Si buttano a capofitto in percorsi verso obiettivi che non sono realmente loro, ritrovandosi sempre più lontani da sé stessi e a vivere una vita non propria. La vita che poi conducono è percepita come sbagliata ma allo stesso tempo quella autentica è inappropriabile, da questa condizione ne scaturisce un sentimento di perdizione che viene gestito diversamente dai vari personaggi dei drammi ibseniani. C'è chi accetta il proprio stato di smarrimento, lo porta all'estremo, fino ad ammalarsi e non sapere a chi darne la colpa, come Osvald in *Spettri*, chi non riesce a convivere con il proprio peccato e si toglie la vita, come Rebekka in *Rosmersholm*, e chi invece sembra tentare la ricerca del proprio Sé e della propria, autentica, vita, come Nora in *Casa di bambola*. I drammi ibseniani sono quindi un processo che va a smascherare la falsificazione della vita della classe borghese. I personaggi si trovano spesso in una condizione di estraneità da sé stessi,

¹⁴ IVAN PUPO, *Crimini famigliari e scena teatrale*, Liguori Editore, Napoli 2015, p.73

¹⁵ FRANCO DI GIORGI, *Il dramma dell'esistenza mancata. Saggio su Ibsen*. Mimesis Edizioni, Milano 2020.

dall'idea di sé che avevano e ciò che sono diventati lo percepiscono come altro da sé, uno straniero: diventano stranieri a loro stessi.

«Uno dei maggiori risultati che la falsificazione ottiene con la lacerazione individuale interiore e con la disintegrazione sociale esteriore, e quindi con l'alterazione e l'alienazione dell'in-dividuo, è l'estraneazione a sé stessi e al mondo. Il punto massimo dell'alienazione essa lo raggiunge quando gli impedisce finanche di avvertire questo senso di estraneità. Normalmente l'in-dividuo vive, però rimanendo sempre estraneo a sé stesso e al mondo. [...] Ma è solo nei momenti critici che l'in-dividuo sente di non (poter) appartenere né a sé stesso né al mondo. Sente che non è e non può essere sé stesso, e sente anche che il mondo, inospitale, non è mai quello a cui vorrebbe appartenere.»¹⁶

1.2.2. *Osvald, Rebekka e Nora*

Osvald Alving può di primo impatto sembrare una vittima innocente che sconta ereditariamente¹⁷ le colpe del padre, contagiando anche la drammaturgia moderna con l'ideologia del romanzo naturalista fondamentale per Zola, ma Ibsen dona al suo protagonista di *Spettri* una consapevolezza in più e la capacità di prendersi la responsabilità delle sue azioni e delle eventuali conseguenze. L'atteggiamento ribelle e dissoluto, la malattia contratta, lo riportano sulle orme del padre che lui, almeno inizialmente, sembra voler difendere. Osvald è a conoscenza della sua malattia e di come l'ha contratta, sa benissimo quanto il suo stile di vita era poco consono e salutare, ma davanti alla madre e al pastore nasconde questo suo malessere.

«PASTORE MANDERS [...] Non deve credere, che io condanni in maniera assoluta la condizione dell'artista. Io suppongo, che ce ne siano molti, capaci di conservare il proprio essere interiore incontaminato anche in quella condizione.

OSVALD È sperabile.

SIGNORA ALVING (*raggiante di soddisfazione*) Ne conosco uno io, che ha conservati incontaminati tanto il suo essere interiore quanto quello esteriore. Lo guardi, Pastore Manders.

OSVALD (*muove verso il fondo della stanza*) Sì sì, cara mamma, lascia stare.

¹⁶ *Ivi*, p. 191

¹⁷ IVAN PUPO, *Crimini famigliari e scena teatrale*, Liguori Editore, Napoli 2015.

PASTORE MANDERS Ma sicuro – è innegabile. E poi ha cominciato a farsi un nome. I giornali hanno parlato spesso di lei, e in termini oltremodo favorevoli. Bé, volevo dire – negli ultimi tempi mi pare sia stato fatto un po' di silenzio.

OSVALD (*indietro vicino ai fiori*) Non ho potuto dipingere molto negli ultimi tempi.

SIGNORA ALVING Un pittore deve pur riposarsi ogni tanto.

PASTORE MANDERS M'immagino. E così ci si prepara e si raccolgono le forze per qualcosa di più grande.

OSVALD Sì. – Mamma, si mangia tra poco?»¹⁸

Agli occhi della madre Oswald appare sano interiormente ed esteriormente, quando in realtà è tutt'altro. Oswald ne è consapevole e lo esterna fisicamente, nel suo atteggiamento, come in questo dialogo si può notare dal suo continuo indietreggiare: «*muove verso il fondo della stanza, [...] indietro vicino ai fiori*». Si sente a disagio poiché è l'unico nella stanza a sapere quanto le convinzioni della madre siano in verità errate: si è lasciato trasportare dalla condizione e dai piaceri della vita da artista a Parigi, fino a contrarre una malattia, reale motivo per cui non pittura più, non perché si stia preparando a qualcosa di più grande. Lo stile di vita devoto alla voluttà è la rappresentazione della perdizione del personaggio e ciò che lo ha portato alla malattia, e che lo condurrà alla morte, piuttosto che l'ereditarietà delle colpe del padre. Anche quando viene a sapere dell'aspetto incestuoso dei suoi rapporti con la cameriera Regine (figlia della relazione tra il padre e la cameriera precedente) non sembra esser per lui motivo per cessarli. La psiche di Oswald è profondamente turbata, il suo personaggio è smarrito e degenerato.

«OSVALD (*sedendosi*) Debbo dirti una cosa, mamma. [...] Non sono proprio ammalato; non ho quel che si chiama comunemente una malattia. (*Prendendosi il capo fra le mani*) Mamma, io sono fiaccato spiritualmente... rovinato... non potrò lavorare mai più! (*Coprendosi il viso con le mani, nasconde il capo sul grembo della madre e rompe in singhiozzi*).

SIGNORA ALVING (*pallida e tremante*) Oswald! Guardami! No, no, non è vero.

OSVALD (*alzando il viso con uno sguardo disperato*) Non poter mai più lavorare! Mai... mai più! Essere come un morto che vive! Mamma, puoi immaginare nulla di più orribile?

SIGNORA ALVING Mio povero figlio! Com'è successa questa cosa atroce?

¹⁸ HENRIK IBSEN, *Spettri in ALONGE* (a cura di), *Drammi moderni*, BUR, Milano 2009, p.249

OSVALD (*raddrizzandosi*) Ah, è proprio quello che non riesco a capire. Non ho mai fatto una vita disordinata. In nessun senso. Non devi pensar questo di me, mamma. Non l'ho fatto mai.

SIGNORA ALVING No che non lo penso, Osvald.

OSVALD Eppure m'ha colto lo stesso! Questa spaventosa sciagura!»¹⁹

In questo stato di turbamento reagisce dissimulando e giocando le carte a suo favore: è consapevole della non ereditarietà della sua malattia, ma quando ammette alla madre di esser malato, descrivendosi come un figliuol prodigo che ha sempre condotto una vita regolata, non può non sembrare un tentativo per portarla su un'altra strada, quella per cui le colpe dei padri debbano essere scontate dai figli. Osvald risulta come un abilissimo attore²⁰, cerca di premere sul senso di colpa della madre per il comportamento del padre; sebbene sia consapevole della propria responsabilità, vede una via possibile di redenzione nello scaricare tutto sull'aspetto ereditario.

Rebekka West, protagonista femminile di *Rosmersholm* (1886) viene analizzata in chiave psicoanalitica da Freud. Le azioni di Rebekka vengono ricondotte a una motivazione edipica inconscia che lo psicoanalista viennese ci fa emergere. Rebekka è figlia di un'ostetrica, morta quando era piccola, e viene poi adottata ed educata dal dottor West. Grazie a un impiego arriva a casa Rosmer dove si innamora di Johannes Rosmer, sposato però con la malaticcia Beate, incapace di dargli figli. Tramite astute manipolazioni, premendo soprattutto su questa impossibilità di Beate di procreare, Rebekka induce la donna a togliersi la vita, così da poter stare con Rosmer. Dopo che la moglie è stata abilmente tolta di torno e sembra dunque esser stato raggiunto l'obiettivo della protagonista ecco che quest'ultima al momento della proposta di matrimonio da parte di Johannes rifiuta. Si potrebbe pensare che le motivazioni dietro questo rifiuto siano legate ad un qualche senso di colpa per il delitto indiretto, eppure andando avanti nell'opera scopriamo non essere questo, c'è un altro rimprovero che fa a sé stessa, qualcosa di più grave. Rebekka arriva pure a confessare il delitto a Rosmer, che la perdona richiedendole di sposarlo, ma lei è ancora irremovibile.

«E ora ella non risponde, come avrebbe dovuto, che nessun perdono può sopprimere il suo senso di colpa per il perfido inganno ai danni della povera Beate, ma si tormenta con un altro rimprovero, che ci deve stupire provenendo da una libera pensatrice, e che è comunque

¹⁹ HENRIK IBSEN, *Spettri*, in *Drammi Moderni*, volume II, Einaudi, Torino 1959, pp. 694-696

²⁰ ALONGE, *Epopea borghese nel teatro di Ibsen*. Guida Editori, Napoli 1983.

ben lungi dall'averne l'importanza che Rebekka gli attribuisce: "Oh, amico mio, non parlarne più! È una cosa impossibile!... Perché devi sapere, Rosmer, io... ho un passato." Vuole alludere ovviamente al fatto di aver avuto rapporti sessuali con un altro uomo. Ma noi non possiamo fare a meno di notare che tali rapporti, che risalgono a un'epoca in cui era libera e perciò non doveva rendere conto a nessuno, sembrano essere per lei un impedimento più grave all'unione con Rosmer del proprio comportamento davvero criminale verso sua moglie.»²¹

Ecco quindi che avviene una seconda confessione sul passato di Rebekka: i rapporti con un altro uomo. Perché questa relazione passata e perlopiù neanche adulterina, poiché precedente al suo arrivo a casa Rosmer, dovrebbe impedirle di sposarsi? Perché questo rimprovero è più grave delle azioni contro Beate? Con il terzo atto iniziamo ad avvicinarci a una risposta quando Kroll, fratello della defunta moglie Rosmer, scopre che Rebekka non era solamente figlia adottiva del dottor West ma bensì biologica: «Ciò che lei ha fatto per il dottore io lo riconduco ad un inconsapevole istinto filiale. L'intera sua condotta, per me, è un risultato naturale di quella sua origine.»²² Kroll è convinto che Rebekka lo sappia e al momento della sua accusa è sorpreso dalla sua reazione, dato che ne era in realtà all'oscuro.

«KROLL (*alzandosi*) Ma, mia cara... perché si agita così? Mi spaventa davvero. Che cosa debbo credere? Che cosa debbo pensare?

REBEKKA Nulla. Non ha nulla da credere né da pensare.

KROLL Ma allora deve proprio spiegarmi perché s'è presa tanto a cuore questa... questa possibilità.

REBEKKA (*riprendendosi*) È molto semplice, signor rettore. Non ho la minima voglia di passare per una figlia illegittima.

KROLL Va bene. Contentiamoci di questa spiegazione... per ora.»²³

Quel "Che cosa debbo credere? Che cosa debbo pensare?" e quest'ultimo "Contentiamoci di questa spiegazione..." fanno pensare che Kroll non creda alla motivazione di Rebekka e che anzi lui sospetti altro. Il personaggio di Rebekka è fin da subito connotato come una libera pensatrice, una donna abbastanza emancipata, almeno per l'epoca, e perciò la possibilità di essere una figlia illegittima non dovrebbe tangerla così tanto. È evidente dunque che questa è

²¹ SIGMUND FREUD, *Shakespeare, Ibsen e Dostoevskij*, Editore Boringhieri, Torino 1976, p. 54

²² HENRIK IBSEN, *Rosmersholm in I drammi di Ibsen*, volume III, Einaudi, Torino 1959, p. 310

²³ *Ivi*, p.312

solo una scusa, in realtà sta dissimulando e il motivo è un altro, taciuto, ma che Freud inquadra perfettamente: l'incesto. Dopo la morte della madre, la quale intratteneva rapporti con il dottor West, ha poi preso il suo posto Rebekka, inconsapevole di essere effettivamente sua figlia. Per questo motivo è così spaventata alla rivelazione ed è per questo peccato che non può sposare Rosmer. È interessante come questa scoperta avviene solo dopo il rifiuto iniziale della proposta di matrimonio, quando non era dunque ancora a conoscenza dell'incesto. Si può quindi dedurre che c'è sempre stata in Rebekka una consapevolezza inconscia del suo peccato, come scrive lo stesso Freud:

«Deve averle fatto una grande impressione il fatto di prendere il posto della madre accanto a quest'uomo. Era sotto il dominio del complesso edipico anche se non sapeva che questa fantasia universale, nel suo caso, era divenuta una realtà. Quando venne a Rosmersholm, la forza interiore di quella prima esperienza la spinse a ricreare con energica azione la stessa situazione che si era verificata la prima volta senza ch'ella vi avesse fatto nulla; fu spinta a eliminare la moglie e madre per prenderne il posto accanto al marito e padre.»²⁴

Rebekka è quindi mossa inconsapevolmente nelle sue azioni da una matrice edipica, è lei stessa che nella sua confessione per quanto riguarda "l'omicidio" di Beate ammette che sapeva benissimo quanto fosse sbagliato ciò che stava facendo ma che allo stesso tempo non era in grado di fermarsi: «Ad ogni nuovo passo ch'io ero attirata a tentare, pareva che qualcosa dentro di me gridasse: No! basta! Non un passo di più! Eppure, non potevo arrestarmi.»²⁵ Percepiva una forza interiore che la trasportava e guidava nelle sue azioni, ma dall'altra parte, come era stata educata da West ad avere un pensiero libero, era stata poi influenzata da Rosmer a costruirsi una coscienza e una sua morale e comprendeva dunque i suoi errori. È bene sottolineare come la dimensione edipica non colpisca solamente Rebekka, bensì anche Kroll e lo stesso Rosmer²⁶. Il rapporto tra Rebekka e Kroll è puramente allusivo, lui stesso testimonia d'esser stato "stregato" dalla ragazza, ma la cosa non si evolve ulteriormente, nonostante lui sia anche qualche anno più vecchio di Rosmer e sia quindi un candidato più adatto alla realizzazione della fantasia edipica. Neanche Rosmer è innocente, in quanto non riserva parole molto rispettose e lusinghiere nei confronti della defunta moglie, che definisce come un cadavere che non si vuole portare sulle spalle. Lui stesso ammette la sua attrazione verso Rebekka quando Beate era ancora in vita. Il rapporto con Kroll ha in più quel segreto che Rebekka teme possa riferire

²⁴ SIGMUND FREUD, *Shakespeare, Ibsen e Dostoevskij*, pp. 58-59

²⁵ HENRIK IBSEN, *Rosmersholm*

²⁶ ALONGE ROBERTO, *Epoepa borghese nel teatro di Ibsen*.

a Rosmer e quando invece non lo fa, è lei stessa a ritrovarsi disposta a farlo. Rebekka fa un lavoro, e soprattutto delle scoperte, su sé stessa che le permettono alla fine di essere pronta a rivelare ciò che aveva nascosto per tutto il tempo, è pronta a mostrare la vera Sé che aveva dissimulato, ma è infine Rosmer a preferire di non sapere. I due si riconoscono l'uno nell'altro nel loro peccato e l'unica via per redimersi e compensare lo scandalo rimane il sacrificio della vita stessa, con cui si chiude l'opera:

«ROSMER Perché ormai noi due siamo un essere solo.

REBEKKA Sì, siamo un essere solo. Vieni! Andiamo, lietamente.»²⁷

Il percorso di Rebekka si può dunque ricondurre a un percorso di autoanalisi e di autoaccusa, che ricorda quello della vedova Alving²⁸ di *Spettri*. Ibsen, sebbene taccia l'incesto, utilizza indirettamente lo scandalo come filo conduttore delle azioni della protagonista, la quale attraverso le sue confessioni e la rivelazione di Kroll riesce a riconoscere sé stessa e il suo vero Sé.

Analizziamo invece ora la questione che ruota intorno a Nora, partendo dal finale tanto discusso dell'opera:

«NORA Ascoltami, Torvald. Quando una donna lascia la casa del marito come faccio io, la legge, per quanto io sappia, lo esonera da tutti gli obblighi versi di lei. Io, almeno, ti esonero da qualunque obbligo. Non devi avere alcuna catena come non voglio averla io. Piena libertà per entrambi. To', ti restituisco il tuo anello. Dammi il mio.

[...] HELMER Nora, non potrò mai essere di nuovo per te più che un estraneo?

NORA (*prende la valigia*) Oh, Torvald, allora dovrebbe avvenire il più grande miracolo...

HELMER Dimmelo, questo grande miracolo!

NORA Dovrebbe avverarsi in noi due un tale mutamento che... ah, Torvald, non credo più ai miracoli.

HELMER Ma ci voglio credere io. Finisci la frase. Un tale mutamento che...

NORA ... che la nostra convivenza possa diventare matrimonio. Addio! (*Esce dall'anticamera*)

²⁷ HENRIK IBSEN, *Rosmersholm*, p.339

²⁸ IVANO PUPO, *Crimini famigliari e scena teatrale*. Liguori Editore, Napoli 2015.

HELMER (*Cade su una sedia accanto alla porta e si copre il viso*) Nora! Nora! (*Si guarda in giro e si alza.*) Vuoto. È andata! (*Gli balena una speranza*) Il grande miracolo ...?

*Si ode la porta di casa chiudersi con fracasso.»*²⁹

Nora Helmer che abbandona marito e figli alla fine di *Casa di bambola* è stata protagonista di una discussione molto ambivalente. L'azione così ribelle e anticonformista rispetto alla società borghese di fine Ottocento ha suscitato non poche riflessioni, da chi l'ha vista come una paladina del femminismo a chi invece l'ha apertamente criticata. In Italia, come leggiamo dalle cronache teatrali di Gramsci³⁰ la ricezione da parte del pubblico non è stata estremamente positiva, scrive infatti: «E la maggioranza degli spettatori se ha applaudito con convinzione simpatica i primi due atti, è rimasta invece sbalordita e sorda al terzo, e non ha che debolmente applaudito [...]»³¹ Il pubblico italiano non riesce a comprendere l'azione così estrema di Nora, specialmente l'abbandono dei figli. La scelta di andarsene dal focolare protetto, dalla casa borghese e quindi dallo status sociale e da tutti i comfort annessi è inverosimile per chi invece è ancora totalmente immerso in questi meccanismi. Sempre secondo Gramsci il dramma necessita un contenuto morale che coinvolga emotivamente gli spettatori e *Casa di bambola* è perfetto in quanto narra di un cambiamento di costume rispetto al passato per cui le forme di liberazione e realizzazione femminile non sono più esclusivamente circoscritte alla famiglia. Nora viene vista dunque in questo caso come un'anima in cerca di una sua libertà e della sua vera interiorità. Il costume della borghesia italiana purtroppo non era ancora pronto ad accogliere questo mutamento e non riesce, ma soprattutto non può, comprendere il dramma esistenziale di Nora.

L'intenzione femminista è però smentita dall'autore stesso ed effettivamente la fine di Nora non è certa, non si può sapere se la sua partenza sia definitiva o meno. Il destino di Nora dipende da come scegliamo di interpretare il suo percorso. Possiamo infatti rintracciare anche in lei una dimensione edipica, riscontrabile soprattutto negli atteggiamenti di Torvald nei suoi confronti, dato che la tratta come una bambina da viziare ed esibire. Nora si crogiola in questa visione ideale dove suo marito-padre è un eroe pronto a difenderla in ogni occasione, fino alla smentita finale, quando il mondo favoloso in cui viveva crolla a pezzi.

²⁹ HENRIK IBSEN, *Casa di bambola*, pp. 89-90

³⁰ ANTONIO GRAMSCI, *Pirandello Ibsen e il teatro*, Arti Grafiche La Moderna, Roma 1992.

³¹ *Ivi*, p. 40

«HELMER [...] Riposa tranquillamente. Ti coprirò con le mie ali forti. (*passeggia davanti alla porta.*) Oh, com'è bella e comoda la nostra casa, Nora. Qui puoi stare al sicuro. Ti terrò come una colomba inseguita che io abbia strappato agli artigli assassini dello sparviero. Porterò la calma nel tuo povero cuore palpitante. A poco a poco, Nora... credi a me. Già domani vedrai tutto con altri occhi e presto tutto sarà come prima. Non occorrerà che ti ripeta molte volte di averti perdonato. Tu stessa sentirai con certezza che è così. Come ti è venuta l'idea che potessi ripudiarti o farti rimproveri? Nora, tu non conosci il cuore di un uomo vero. Per l'uomo c'è qualcosa di incredibilmente soave e soddisfacente nella coscienza di aver perdonato alla sua donna... di averle perdonato con tutto il cuore, con tutta la sincerità. Tant'è vero che è diventata sua due volte, per così dire, come se egli l'avesse messa al mondo una seconda volta. Così sarai per me d'ora in poi, mia piccola sconsigliata. Non avere paura di nulla, Nora, sii soltanto sincera con me e io sarò la tua volontà e anche la tua coscienza.»³²

Ci troviamo verso la fine dell'opera, Torvald, una volta assicuratosi che la firma falsificata di Nora non avrebbe inciso su di sé, è pronto a perdonarla e ad accoglierla nuovamente sotto la sua ala per proteggerla. La dicotomia di Torvald come marito-padre è evidente in questa sua dichiarazione: «Tant'è vero che è diventata sua due volte, per così dire, come se egli l'avesse messa al mondo una seconda volta». L'utilizzo del campo semantico della nascita incide notevolmente su quella che è Nora agli occhi di Torvald: una bambina che ha due paternità, la prima naturale, e la seconda coniugale. C'è però qualcosa che si rompe in Nora, dato che non ritorna sotto la protezione del marito ma decide bensì di lasciare la casa, consapevole che il loro matrimonio non sia salvabile. Ecco che intorno alle motivazioni plausibili della sua scelta si diramano più interpretazioni. Scipio Slataper³³ vede Nora come un personaggio positivo, emblematico, un'eroina che nasce quando il mondo a cui credeva, a cui era stata cresciuta per credere, viene distrutto, ovvero quando inizialmente Torvald non si schiera dalla sua parte.

«Ma poiché il marito, senza comprender niente, la giudica un'ignominia, ne è schifato, rifiuta ogni responsabilità, anzi il solo pensiero che altri gliela possa attribuire lo atterrisce – ella deve accettarla lei, veramente, tutta. È questo il momento in cui nasce in lei la vita morale: con subitanea rivelazione e sbalordimento che sono propri di quella nascita – e che fa stupire tutti i malaccorti interpreti di Nora.»³⁴

³² HENRIK IBSEN, *Casa di bambola*, p.83

³³ SCIPIO SLATAPER, *Ibsen*, Bocca, Torino 1916 in ROSSI, *L'identità e la maschera*

³⁴ *Ivi*, p. 106

Lei era convinta che suo marito fosse un eroe che in cambio le chiedeva solo di amarla e di essere una buona moglie trofeo, e quando le azioni di Nora in difesa di questo amore non vengono riconosciute e apprezzate da Torvald accade che questa convinzione crolla e si ritrova dunque a dover essere eroina di sé stessa. Improvvisamente Nora acquisisce quell'umanità che prima, essendo vista e trattata, pure da sé stessa, come una bambola, non aveva, e se ne ha la prova nel forte dialogo finale in cui sfoga contro Torvald tutto ciò che ha compreso su il loro rapporto e su sé stessa.

«NORA Ma tu, tu non pensi né parli come colui al quale potrei unirmi. Quando fu placata la tua angoscia non per ciò che minacciava me, ma per ciò che avrebbe potuto colpire te, quando ogni pericolo fu passato... facesti come non fosse successo niente... Come sempre ridiventai la tua lodoletta, la tua bambola che intendevi portare in palma di mano con raddoppiata cautela perché era tanto debole e fragile. (*Si alza.*) Torvald, in quel momento ho avuto l'intuizione di aver abitato qui otto anni con un estraneo e di aver avuto con lui tre figliuoli.»³⁵

Georg Groddeck la pensa diversamente, a suo parere Nora non è altro che un'abilissima dissimulatrice, che trasforma e plasma la vita a seconda dei suoi sogni. Nora in questa concezione è consapevole del suo essere una bambola e ne trae vantaggio finché è utile al suo obiettivo. Lei sceglie di comportarsi come una bambola, di compiacere il marito e di negargli l'accesso alla sua interiorità che, a contrario di Slataper, Groddeck pensa lei abbia fin dal principio e che la falsifichi appositamente.

«Lui è un uomo semplice che divide tutto con lei, persino le sue faccende d'ufficio. Lei non divide niente con lui, assolutamente niente. “Tu non mi hai mai capita”, dice; una vera donna. Ma come sarebbe stato possibile dal momento che lei non ha mai cessato di recitargli la commedia?»³⁶

Quindi chi è effettivamente Nora Helmer alla fine di *Casa di bambola*? È veramente consapevole della sua umanità e interiorità? O forse è solo delusa dal fatto che Torvald non rispecchi il suo ideale di marito-padre e quindi lascia casa per cercare un altro eroe disposto a difenderla ad ogni costo? Leggiamo cosa ne pensa Alonge:

«Nora ha attraversato indenne tutto il campo di guerra femminista per ritrovarsi identica a sé stessa. Non è logicamente possibile contestare la condizione di moglie-bambola,

³⁵ HENRIK IBSEN, *Casa di bambola*, p. 88

³⁶ GEORG GRODDECK, *Il teatro di Ibsen: tragedia o commedia?* Guida, Napoli 1985 in ROSSI, *L'identità e la maschera*, p. 108

invocare una pari dignità dei due coniugi, e poi riprendere a prospettare il sogno di un cavaliere che galoppi in sua aita, bello e intrepido come un San Giorgio. [...] Torvald è irrecuperabile, è bruciato. Non è stato in grado di garantirle appoggio, di proteggerla, dopo averglielo assicurato e urlato a sazietà, a ogni piè sospinto. Nora è partita per un viaggio senza ritorno, se n'è andata alla ricerca di un uomo vero, di un padre. Non si fermerà prima di averlo incontrato.»³⁷

³⁷ ALONGE, *Epopèa borghese nel teatro di Ibsen*, p. 272

Capitolo 2: Pirandello e l'identità

2.1. Le fasi del teatro pirandelliano

Sebbene Pirandello avesse idee contrastanti riguardo il ruolo del teatro, poiché temeva che la rappresentazione teatrale tradisse il testo scritto dall'autore come opera d'arte, è innegabile il suo grande lavoro in questo campo, che si può dividere addirittura in quattro fasi: il teatro siciliano, il teatro del grottesco, il teatro nel teatro e il teatro del mito. A partire dal 1916 Pirandello si avvicina al teatro dapprima in ambito dialettale, con ambientazioni perlopiù nella campagna girgentina e recuperando molto dalla precedente tradizione verista, infatti questa fase si può anche definire come dramma naturalista. Ricordiamo alcuni titoli: *Pensaci, Giacomino!* (1916), *Liolà* (1917) e *A giarra* (1917). La scelta della terra d'origine è dettata dalla ricerca di una natività propria dell'arte, giustificando quindi anche l'uso del dialetto. Pirandello in queste opere, spesso in atti unici, mette in scena un mondo povero, mosso nelle sue azioni dai bisogni primari.³⁸ Sull'uso del dialetto e sulla drammaturgia del primo Pirandello Gramsci scrive:

«Ora pare che, nel teatro dialettale, il pirandellismo sia giustificato da modi di pensare “storicamente” popolari e popolareschi, dialettali; che non si tratti cioè di “intellettuali”, ma di reali, storicamente, regionalmente, popolani siciliani che pensano e operano così proprio perché sono popolani e siciliani. [...] A me pare che Pirandello sia artista proprio quando è dialettale e *Liolà* mi pare il suo capolavoro, ma certo anche molti frammenti sono da identificare di grande bellezza nel teatro letterario.»³⁹

La seconda fase, quella del teatro del grottesco o del dramma umoristico, vede uno spostamento dell'ambientazione geografica e sociale. Si entra nelle città e protagonista è la classe borghese, potrebbe infatti definirsi come la versione pirandelliana del dramma borghese. Alcuni titoli importanti sono: *Così è (se vi pare)* (1917), *Il piacere dell'onestà* (1917) e *Il giuoco delle parti* (1918). Pirandello denuncia e svuota i valori tradizionali borghesi, scava nella psiche dei suoi personaggi per portarli fino a uno dei suoi temi principali: l'impossibilità di una verità oggettiva e assoluta. In questo teatro, come ben simboleggia il titolo di una delle pièce, la classe borghese viene smascherata nel loro “giuoco delle parti”⁴⁰. Attraverso una visione umoristica del mondo e delle sue

³⁸ CESARE SEGRE, CLELIA MARTIGNONI, *Testi nella storia. Vol. 4. Il Novecento*, Scolastiche Bruno Mondadori, Torino 1992, p.256

³⁹ GRAMSCI, *Pirandello Ibsen e il teatro*, pp. 7-9

⁴⁰ ETTORE CATALANO, *La maschera dimenticata*, Schena Editore, Fasano 1991

contraddizioni Pirandello evidenzia come sia difficile uscire dai ruoli che la società decreta.

La terza fase è forse quella più rivoluzionaria, in cui Pirandello decide di mettere in scena il teatro stesso, addentrandosi nel metateatro⁴¹. Esempio di questa drammaturgia è la trilogia composta da *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921), *Ciascuno a suo modo* (1924) e *Questa sera si recita a soggetto* (1930). Queste opere sono caratterizzate da una forte scissione tra il teatro come rappresentazione di una storia e la storia stessa. I personaggi infatti hanno vita propria e non si riconoscono negli attori che li interpretano. I conflitti che Pirandello mette in scena non sono più quelli legati agli schemi narrativi tipici della tradizione teatrale precedente, bensì rappresentazioni di una più grande riflessione sul rapporto tra il teatro e la vita. Nella trilogia del teatro nel teatro emerge sia il conflitto tra mondo reale e mondo fittizio, che si traduce nell'inconciliabilità tra attori e personaggi e in quella tra personaggi e autore, sia il conflitto a livello drammaturgico, ovvero tra il testo come opera di un autore e la sua messa in scena.

«[...] Il conflitto di base nelle opere di Pirandello, soprattutto in *Sei personaggi*, è quello fra la Vita e la Forma: la prima è divenire, fluire, mutamento continuo e quindi non si lascia chiudere in un disegno preciso; la seconda è una condizione essenziale dell'Arte, è ciò che si oppone alla Vita, è rigore, definizione, ogni giudizio, ognuno dei nostri modi di considerare gli altri, di farcene un'immagine corrispondente all'esperienza che abbiamo di loro. Ne consegue che il conflitto fra la Vita e la Forma non riguarda solo l'opera dell'artista, ed esemplarmente il teatro (dove gli esseri *vivi*, gli attori, debbono mutarsi in *forme d'arte*), ma riguarda anche l'esperienza quotidiana.»⁴²

Nel teatro nel teatro Pirandello distrugge i canoni e le regole del teatro borghese, inserendo elementi disturbanti che vanno a spezzare l'immedesimazione scenica dello spettatore, a cui si rivela la finzione della messa in scena, rompendo la quarta parete.⁴³ Il metateatro è nel suo svolgimento una riflessione sul teatro stesso poiché mette a nudo tutte le sue finzioni, va a dubitare della sua capacità di rappresentare effettivamente la vita. Il dramma meta-teatrale è spesso inconcludente sull'aspetto narrativo, poiché il vero obiettivo è quello di aprire gli occhi allo spettatore per fargli percepire questo scontro tra realtà e finzione, piuttosto che dare una

⁴¹ FERDINANDO TAVANI, *Uomini di scena uomini di libro*, Officina edizioni, Roma 2010

⁴² *Ivi*, pp.61-52

⁴³ ROSSI, *L'identità e la maschera*

conclusione alle storie dei personaggi. Analizzando la meta-teatralità di *Ciascuno a suo modo* Laura Rossi scrive:

«Pirandello rompe continuamente l'illusione scenica, infrange la quarta parete, prima facendo iniziare la rappresentazione già fuori dal teatro, poi mettendo in scena il pubblico e le sue reazioni (negli intermezzi), infine capovolgendo il rapporto fra teatro e realtà (non è più il teatro a imitare la realtà, come nella poetica naturalistica, ma è la realtà che imita il teatro e vi si mescola fino a farlo svenire). [...] Per Pirandello la realtà è misteriosa, la ragione umana non è in grado di conoscerla fino a fondo, ogni rappresentazione è necessariamente soggettiva, personale e discutibile. [...] Il pubblico di Pirandello è un pubblico che entra a far parte dello spettacolo, non solo perché si vede rappresentato sulla scena, ma perché il gioco di specchi fra i diversi piani di realtà finisce per coinvolgerlo emotivamente.»⁴⁴

L'ultima fase del teatro pirandelliano è il teatro dei miti, anche questa caratterizzata da una trilogia: *La nuova colonia* (1928), *Lazzaro* (1929) e l'incompiuto *I giganti della montagna*. In queste opere Pirandello mette in luce la sua negatività nei confronti della società moderna e la ricerca di una risposta, e possibile salvezza, nel ritorno all'antico, ad una certa idea di Terra-madre. Tema centrale in questa trilogia è quello dell'evasione e della marginalità dalla società verso un qualcosa di oltre, mitico e solitario. L'evasione è di stampo politico in *La nuova colonia*, religioso in *Lazzaro* e artistico in *I giganti della montagna*⁴⁵. Quest'ultima porta con sé un'ulteriore riflessione teatrale di Pirandello:

«Nell'azione de *I giganti* si riproduce il dubbio centrale del teatro del Novecento: apparentemente è la scelta fra la marginalità e la centralità del teatro, fra un teatro d'esilio e un teatro di gran pubblico. In realtà è una scelta fra due marginalità: quella che relega il teatro fra i refrattari e quella che invece lo relega fra i "servi", che fuor di metafora vorrebbe dire: fra le briciole della società dello spettacolo.»⁴⁶

⁴⁴ ROSSI, *L'identità e la maschera*, p.192

⁴⁵ CESARE SEGRE, CLELIA MARTIGNONI, *Testi nella storia. Vol. 4. Il Novecento*

⁴⁶ TAVIANI, *Uomini di scena uomini di libro*, p.90

2.2. La maschera e *Il giuoco delle parti*

«Per vivere in una società, l'uomo deve assumere una maschera fissa, coerente e deve quindi persuadersi di avere una propria coscienza. Ma si tratta pur sempre di una coscienza illusoria, perché in molti casi una minima sollecitazione, un minimo incidente, può far riaffiorare stati di coscienza dimenticati, pensieri inconsci, desideri repressi – cioè può mettere in crisi la maschera che ci siamo costruiti e che ci sembra garantire la nostra identità individuale.»⁴⁷

Se si parla de *Il giuoco delle parti* trattando di Pirandello non si intende solamente la pièce del 1918 ma anche un concetto fondamentale della poetica pirandelliana, soprattutto per quanto riguarda l'aspetto psicologico dei suoi personaggi. Nella seconda fase del teatro di Pirandello, che abbiamo detto chiamarsi teatro del grottesco o dramma borghese, il drammaturgo girgentino mette in scena la tradizione ottocentesca della commedia e la rovescia dall'interno⁴⁸. I personaggi si trovano inseriti dentro un ruolo impostatogli dalla società moderna, e spesso giocano talmente bene la loro parte da non riuscire ad avere un'identità propria e veritiera. Il personaggio pirandelliano vive indossando una maschera conforme all'idea che gli altri hanno di lui, a ciò che egli dovrebbe essere secondo gli standard sociali che nel teatro del grottesco ricalcano perfettamente quelli del dramma borghese ottocentesco. Senza la maschera si troverebbe di fronte all'impossibilità di conoscenza del reale. L'identità perciò è un concetto molto labile, quasi irraggiungibile.

«La relatività di ogni conoscenza e opinione e il disperato insopprimibile desiderio di certezze costringono l'uomo a rifugiarsi negli autoinganni e nelle illusioni. Ma tali illusioni si scontrano necessariamente tra loro e si distruggono a vicenda, in un mondo disarmonico e lacerato. Sull'uomo e sul suo mondo regna il principio di disgregazione che non soltanto distrugge ogni pretesa di stabilità e di coerenza, ma penetra anche all'interno della vita psichica, confondendo e separando gli atti interiori, fino a distruggere l'umanità della coscienza individuale.»⁴⁹

In questa visione pirandelliana della società ognuno è prigioniero di un ruolo, con cui è possibile convivere usando l'"umorismo", ovvero rovesciare il ruolo per poterlo usare a proprio favore, indossare di proposito una maschera con l'intento di delegittimarla. Quando anche questa

⁴⁷ ROSSI, *L'identità e la maschera*, p. 124

⁴⁸ CATALANO, *La maschera dimenticata*

⁴⁹ *Ivi*, p. 200

opzione non funziona rimane ancora una possibilità di salvezza per affermare la propria realtà interiore: la follia, che è il modo definitivo secondo Pirandello per rivendicare la propria libertà e individualità.

Il giuoco delle parti, dramma in tre atti, rappresenta la storia degli sposi Leone Gala, personaggio molto logico e razionale, e Silia, donna borghese capricciosa e calcolatrice. La moglie ha un amante, con il permesso del marito, fintanto che rimanga indenne la facciata del matrimonio tradizionale borghese. Quando Silia viene offesa da degli uomini che la confondono con una prostituta, lei chiama il marito a difenderla, a onorare i loro ruoli apparenti. Leggiamo come è stata descritta la pièce da Gramsci:

«Banalmente esprimendosi: la moglie vuol disfarsi del marito; insultata come moglie, vuole che il marito si batta in duello. Il marito non la intende così e costruisce, sulle contingenze che la natura esteriore al suo io gli getta ai piedi, il trionfo della ragione logica: accetta il duello all'ultimo sangue e poi non si batte, costringendo a battersi e a farsi uccidere, l'amante che è il vero marito. La vita è per lui, concetto puro, un giuoco meccanico, di cui prevede e dispone a priori le parti, facendo sempre scacco matto.»⁵⁰

Sebbene Gramsci definisca il finale, da parte del marito, come uno scacco matto nei confronti della moglie, in realtà la positività della conclusione è solamente illusoria, poiché Leone non trae soddisfazione dalla sua vendetta. Ha provato a utilizzare la logica per manipolare il concetto dei ruoli a suo favore, portando al duello l'amante che ricopriva l'effettivo ruolo del marito, ma alla fine ne esce sconfitto anche lui, perché il *giuoco delle parti* e la maschera pirandelliana, vanno oltre la razionalità. Leone ha tentato di rovesciare le parti a loro assegnate, ma è uscito troppo dalla recita che sia lui che la moglie stavano impersonando, rimanendo infine disilluso da una realtà di cui non sa prender parte.

⁵⁰ GRAMSCI, *Pirandello Ibsen e il teatro*, p. 58

2.3. Il conflitto tra attori e personaggi in *Sei personaggi in cerca d'autore* e *Ciascuno a suo modo*

Sei personaggi in cerca d'autore si apre con un palcoscenico preso a preparare le prove di un'altra opera di Pirandello: *Il giuoco delle parti*, quando viene annunciato da parte dell'usciera del teatro l'arrivo di sei personaggi. I personaggi sono: il Padre, la Madre, la Figliastro, il Figlio, il Giovinetto e la Bambina. Raccontano la loro storia, tragica, per cui il Padre aveva abbandonato la Madre e il Figlio per permetter loro di avere una vita migliore e crescere come famiglia a carico di un altro uomo: il Segretario. Quando quest'ultimo viene a mancare la Figliastro finisce a lavorare per Madama Pace come intrattenitrice per guadagnare un po' di denaro, finché non si trova di fronte come cliente il Padre. Questa è la tragedia dei sei personaggi, che il capocomico sceglie di mettere in scena, ma l'esito non è convincente. Gli attori non sono in grado di immedesimarsi nei personaggi e in ciò che hanno provato, perché è giusto che siano i personaggi a interpretare i propri ruoli. La rappresentazione da parte degli stessi viene però interrotta e la pièce si conclude con la morte della Bambina e del Giovinetto, reale e non più parte del racconto, e i restanti personaggi se ne vanno scendendo dal palcoscenico e rompendo nuovamente la quarta parete⁵¹.

«I *Sei personaggi* non potranno mai riconoscersi del tutto negli attori che dovrebbero impersonarli e non tanto (o non solo) per difetto artistico dei secondi, o anche per ragioni “filosofiche”, quanto per la pirandelliana consapevolezza di una distanza fra attori e personaggi, di un abisso, mai del tutto colmato, che separa l'invincibile quotidianità degli attori (casuale, caotica, contraddittoria, vitale viva esattamente nella sua mancanza di misura) dalla coerenza cercata e costruita dei personaggi immutabili, eterni, chiusi nel rovello di una forma-prigione che essi sono obbligati a perseguire, pur nella coscienza che essa non “conclude” mai.»⁵²

Come dice il Padre: «Il dramma è in noi: siamo noi; e siamo impazienti di rappresentarlo, così come dentro ci urge la passione!»⁵³ I personaggi non riescono a riconoscere sé stessi nella finzione della rappresentazione teatrale, nell'interpretazione degli attori. Questa irricoscibilità è un'aperta denuncia al teatro stesso, che non può rappresentare la realtà, la vita. In Pirandello è inevitabile riscontrare il concetto di specchio⁵⁴, sia qui che in *Ciascuno a*

⁵¹ TAVIANI, *Uomini di scena uomini di libro*

⁵² ETTORE CATALANO, *La maschera dimenticata. Pirandello e il plurale del teatro*, p. 44

⁵³ LUIGI PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, Mondadori, Milano 1966, p. 43

⁵⁴ PUPO, *Crimini familiari e scena teatral*

suo modo, per cui è impossibile per i personaggi specchiarsi negli attori e viceversa, perché l'immagine che vedono è alterata, come testimonia il Figlio: «Ma non ne è ancora convinto, che non è possibile che si viva davanti a uno specchio, che per di più, non contento d'agghiacciarci con l'immagine della nostra stessa espressione, ce la ridà come una smorfia irriconoscibile di noi stessi?»⁵⁵ L'irriconoscibilità tra attori e personaggi è però solo un primo grado di conflitto tra arte e realtà: i personaggi percepiscono la finzione nella rappresentazione del proprio dramma da parte di qualcun altro, ma quando ci provano loro stessi finiscono anch'essi per tradire l'essenza tragica del loro vissuto. I personaggi fanno teatro della propria vita, indossando la maschera di sé stessi. A questo riguardo Giuseppe Langella scrive:

«Sono i Personaggi stessi a tradire, o quanto meno a impoverire, il diagramma della propria vita quando, ad uso della Compagnia teatrale, riproducono sul palcoscenico i due frammenti cruciali della loro intrecciata vicenda. Con la drastica esemplificazione di un'intera esistenza, la rinuncia a rappresentarla nella sua ricchezza e plurivocità, i Personaggi vanno incontro alla prigione della forma e della maschera, passano dal piano aperto della Vita a quello chiuso dell'Arte.»⁵⁶

Ciascuno a suo modo ruota invece attorno alla rappresentazione di una discussione su una vicenda di cronaca: Doro Palegari e Francesco Savio si scambiano le loro idee riguardo alla morte del pittore Giorgio Salvi, tradito dall'attrice Delia Morello poco prima delle nozze, finché ad un certo punto intervengono i veri protagonisti dell'accaduto, che protestano per come sono rappresentati in scena, specialmente per l'abbraccio che si danno la Morello e l'amante Michele Rocca. Nonostante l'opposizione per questo gesto, percepito come fittizio, alla fine i personaggi reali (Amelia Moreno e il Barone Nuti) lo riproducono ed escono dalla scena, mischiando il piano della realtà, della vita, a quello della finzione, del teatro⁵⁷.

«LA MORENO La mia stessa voce! I miei gesti! tutti i miei gesti! Mi sono vista! mi sono vista là!

IL CAPOCOMICO Ma perché ha voluto riconoscersi!

⁵⁵ LUIGI PIRANDELLO, *Sei personaggi in cerca d'autore*, in *Maschere Nude*, vol.II, Mondadori, Milano 1993, p.1042

⁵⁶ GIUSEPPE LANGELLA, *Teatro illustrativo e teatro dialettico. Sui sei personaggi di Pirandello*, in *La maschera e il volto. Il teatro in Italia*, Marsilio, Venezia 2002, p. 428

⁵⁷ ROBERTO ALONGE, *Luigi Pirandello*, Editori Laterza, Milano 2010

LA MORENO No! No! non è vero! Perché è stato anzi l'orrore, l'orrore di vedermi rappresentata lì in quell'atto! Ma come? io, io abbracciare quell'uomo?

Scorgerà il Nuti all'improvviso quasi davanti a sé e getterà un grido levando le braccia per nascondere la faccia:

Ah Dio, eccolo là! eccolo là!

IL BARONE NUTI Amelia, Amelia...

Commovimento generale degli spettatori che quasi non crederanno ai loro occhi nel ritrovarsi davanti, vivi, gli stessi personaggi e la stessa scena, veduti alla fine del secondo atto, e lo significheranno, oltre che con l'espressione del volto, con brevi, sommessi commenti, e qualche esclamazione.

VOCI DEGLI SPETTATORI -Oh guarda! – Eccoli lì! – Oh! oh! – Tutti e due! – Rifanno la scena! – Guarda! Guarda! – [...]

UNO SPETTATORE SCIOCCO E dire che si sono ribellati! Ribellati, e poi hanno fatto come nella commedia!

IL CAPOCOMICO Già! Ha avuto il coraggio di venirmi ad aggredire la prima attrice in palcoscenico! – “Io, abbracciare quell'uomo?”

UNO SPETTATORE INTELLIGENTE Ma no, signori: naturalissimo! Si sono visti come in uno specchio e si sono ribellati, soprattutto a quel loro ultimo gesto!

IL CAPOCOMICO Ma se hanno ripetuto appunto quel gesto!

LO SPETTATORE INTELLIGENTE Appunto! Giustissimo! Hanno fatto per forza sotto i nostri occhi, senza volerlo, quello che l'arte aveva preveduto!»⁵⁸

Ritornano molti temi portanti della poetica pirandelliana, come il rapporto tra arte e realtà, lo specchio e l'impossibilità di conoscere la verità e una propria identità univoca⁵⁹. L'arte e la realtà si influenzano a vicenda per tutto il corso dell'opera, tradizionalmente era l'arte ad imitare la vita ma qui si arriva a compiere l'esatto opposto: è la vita che infine imita l'arte, con la replica dell'abbraccio così tanto contestato inizialmente dai personaggi reali. È tutto un sistema appunto di specchi: la Moreno dapprima non si riconosce nella rappresentazione della Morello, eppure finisce per agire come lei, portando ad una fusione

⁵⁸ LUIGI PIRANDELLO, *Ciascuno a suo modo*, in ROSSI, *L'identità e la maschera*, pp. 185-186

⁵⁹ ROSSI, *L'identità e la maschera*

del piano reale con quello fittizio e quindi ad una impossibilità di conoscenza della realtà e della stessa identità della protagonista, che è in continuo mutamento.

«Come lo specchio è rivelatore della verità inconscia, dei desideri repressi e profondi, così il teatro è, per Pirandello, specchio della vita, poiché ne coglie le contraddizioni più profonde e paradossali. Lo specchio rappresenta quindi simbolicamente l'emergere della verità contro la finzione, ma anche la frantumazione di questa verità: l'identità individuale è ridotta a un gioco di specchi, la vita e il teatro si scambiano continuamente i ruoli.»⁶⁰

L'identità della Moreno-Morello è quindi difficile da contenere in un'unica versione, poiché è in realtà un rispecchiamento di tutte le opinioni su di lei e allo stesso tempo di nessuna. Per tutto il corso dell'opera vengono trovate più motivazioni per cui lei abbia tradito il futuro sposo portato poi al suicidio, ma effettivamente nessuna è quella giusta, perché per Pirandello la realtà è relativa e l'essere umano è costantemente spinto da pulsioni che non può controllare, spiegando quindi anche l'odio-amore nei confronti dell'amante che prima respinge e poi ci si riunisce. La Moreno si riconosce in tutte le opinioni altrui e, nonostante non lo ammetta inizialmente, anche nella recita della Morello, a dimostrazione della scomposizione della sua identità. Il continuo rovesciamento delle opinioni e delle azioni dei personaggi, degli attori e degli spettatori rappresenta quanto sia mutevole l'identità umana e la vita stessa, che è la vera protagonista, metaforicamente, del metateatro⁶¹.

⁶⁰ *Ivi*, p. 137

⁶¹ TAVIANI, *Uomini di scena uomini di libro*

2.4. Il nuovo ruolo del Capocomico

Sei personaggi in cerca d'autore è un'opera rivoluzionaria su molti aspetti, oltre al conflitto tra attori e personaggi e quindi a quello tra arte e vita, vi è anche una riflessione attorno alla figura del Capocomico. L'Italia di inizio Novecento è molto ancorata alla tradizione teatrale dei primi attori e la figura del regista è ancora un miraggio lontano. Il Capocomico dei *Sei personaggi* si può però considerare come un regista ante litteram, un anticipatore di quel ruolo che sarà fondamentale nella storia del teatro novecentesco. Egli infatti capisce l'importanza delle didascalie e insiste affinché ogni dettaglio del testo venga rappresentato fedelmente sulla scena e diminuisce la libertà degli attori, i quali sono rappresentati da Pirandello come superficiali, poiché vedono il testo drammaturgico come un mero canovaccio. Questo atteggiamento si può notare in più momenti dell'opera, come ad esempio quando il Primo attore, che deve interpretare Leone Gala ne *Il giuoco delle parti*, chiede se debba indossare il berretto da cuoco, a cui il Capocomico risponde seccato che se è scritto sul copione allora lo deve fare. Il Capocomico si fa intermediario tra il testo drammaturgico e gli attori affinché la messa in scena non perda il significato voluto dall'autore. In quest'ottica emerge una posizione importante di Pirandello: la falsificazione della rappresentazione teatrale nei confronti del testo così come era pensato dall'autore, il conflitto drammaturgico, che qui cerca di risolvere promuovendo il ruolo del Capocomico. Quando arrivano i sei personaggi e inizia il caos sulla scena, è il Capocomico a cercare di mettere un minimo d'ordine, e dopo esser riuscito a captare informazioni sul loro dramma tramite perlopiù le battute del Padre e della Figliastro ne scrive una scaletta, diventa quindi scrittore, drammaturgo⁶².

«Bisogna assolutamente distinguere, sempre, Capocomico da attori. Sono questi ultimi a falsificare i personaggi, a tradirli, a sminuire la potenza drammatica della vicenda. Il Capocomico è altra cosa. Egli combatte una doppia battaglia: contro i personaggi, ma anche contro gli attori incolti e un po' corrivi nella traduzione scenica dei personaggi medesimi. Ed è un timoniere esperto, capace di resistere alle ventate dei duplici nemici, alle interruzioni e agli attriti dei personaggi e degli attori.»⁶³

Il Capocomico prova a far collidere la vita e il teatro, a far andare d'accordo attori e personaggi, finché i confini tra realtà e finzione non vanno a sfumarsi con la morte della Bambina e del Giovinetto, a cui inizialmente non riesce a credere. Questo superamento

⁶² ALONGE, *Luigi Pirandello*

⁶³ *Ivi*, pp. 54-55

della dimensione puramente narrativa del racconto dei *Sei personaggi* che improvvisamente si scontra con una realtà violenta inconciliabile con la sicurezza dello spazio teatrale è ciò che manda in crisi tutti gli attori. Da chi crede sia realtà a chi urla che sia finzione, questo evento divide la compagnia e la conduce ad un'instabilità che il Capocomico non accetta e per cui prende la decisione di metter fine alle prove, dichiarando di aver perso una giornata di lavoro⁶⁴.

«Se i Personaggi, segnatamente il Padre e la Figliastro, danno l'impressione di voler fare il processo al loro passato, formulando accuse e difendendosene, il Capocomico invece non ha nessuna intenzione di chiamarli sul banco degli imputati. A lui interessa solo *provare* il loro dramma, non *giudicarlo*, ricavarne le scene per uno spettacolo che riscuota consensi, non farne il pretesto per inchieste sulla crisi della famiglia borghese o per dispute filosofiche sui massimi sistemi. Cieco nei confronti della ragion d'essere metateatrale del dramma, il Capocomico si fa tutt'al più portavoce delle istanze della censura.»⁶⁵

Per quanto il ruolo del Capocomico sembra esser promosso ad autore, le motivazioni che lo spingono a tentare di rappresentare il dramma dei personaggi sono unicamente legate alla possibilità di crearci uno spettacolo, e quando la faccenda si fa troppo reale non riesce a cogliere davvero l'essenza della loro tragedia e farne da porta voce. Questa dei *Sei personaggi* che cercano un autore che possa raccontare il loro dramma è dunque una dichiarazione poetica. I personaggi sono stati rifiutati dal loro autore, che li porta a cercarne uno nella figura del Capocomico, investendolo di tale ruolo, ma con scarsi risultati, come ci conferma lo stesso Pirandello negli appunti per le "conversazioni col pubblico" che dovevano avvenire prima della rappresentazione delle pièces:

«L'Autore che avete qua davanti a voi è due volte colpevole verso i suoi personaggi: prima perché s'è rifiutato di comporre delle loro persone e dei loro casi un dramma, il loro dramma; poi, perché, quasi alle loro spalle, quand'essi – rifiutati – se ne sono andati da sé in cerca d'altro autore, ha rappresentato invece la commedia di questo loro vano tentativo d'aver vita qua su queste tavole di palcoscenico senza l'assistenza e l'opera illuminata d'un poeta che sapesse organare e comporre armoniosamente le loro scomposte passioni in contrasto.»⁶⁶

⁶⁴ PUPO, *Crimini familiari e scena teatrale*

⁶⁵ *Ivi*, pp. 101-102

⁶⁶ LUIGI PIRANDELLO, *Maschere nude*, Mondadori, Milano 1958

Capitolo 3: Ibsen e Pirandello: un confronto

3.1. Dal dramma borghese al teatro nel teatro

Il dramma borghese ibseniano è principalmente ispirato dal periodo del naturalismo, dal bisogno di una ricerca della verità nel rapporto tra l'uomo e la società. Questo aspetto di sperimentalismo quasi scientifico nell'analisi della vita ritorna anche nel primo Pirandello, quello del teatro siciliano, con ambientazioni e narrazioni che ricordano molto quelle del suo collega verista Giovanni Verga. Il teatro pirandelliano evolve però in ulteriori fasi, dal teatro del grottesco al teatro nel teatro la ricerca della verosimiglianza viene sempre meno e ciò si manifesta su più aspetti. Se sul palcoscenico intento a rappresentare un dramma ibseniano troviamo una scenografia molto ricca e dettagliata, fedele alle precise didascalie del drammaturgo norvegese, nella messa in scena della trilogia del metateatro ci imbattiamo invece in un palco spoglio, senza l'ambientazione tipica della città o del salotto borghese. Il palcoscenico, ad esempio in *Sei personaggi in cerca d'autore*, è privo di scenografia, perché è il palcoscenico colto nelle prove, non in uno spettacolo. La differente impostazione dello spazio si traduce anche in un diverso rapporto tra lo spettacolo e lo spettatore. Dove in Ibsen abbiamo il palco come una scatola chiusa da cui lo spettatore osserva a distanza, avvolto dall'oscurità della platea, in Pirandello la quarta parete che permetteva la conservazione della finzione narrativa viene sfondata, portando lo spettatore a diventare parte integrante dello spettacolo. Nel dramma borghese il pubblico vede sé stesso in scena, è portato a riflettere sulla propria interiorità, sul proprio legame con la società, mentre nel teatro nel teatro diventa parte della rappresentazione stessa.⁶⁷

«*Sei personaggi*, infatti, si svolge sul palcoscenico spoglio, che non vuol proprio dire un teatro privo d'attrazioni. Nulla è più misterioso e sorprendente della cavità buia d'un palcoscenico nudo di scenografia, percorso da corde e popolato da ombre e attrezzi misteriosi. Pirandello anima questa cavità con giochi di luce, con fremiti di scenari che calano dall'alto, con un gusto del non-finito scenografico che evita l'illusionismo banale per suscitare più forte sorpresa e più forte illusione. Un gran teatro i cui effetti, però, non sono espliciti ed esibiti, e restano nascosti nell'apparente nudità della scena, nell'apparente naturalismo della storia dei Personaggi, nell'apparente astrattezza del teatro-nel-teatro.»⁶⁸

⁶⁷ ROSSI, *L'identità e la maschera*

⁶⁸ TAVIANI. *Uomini di scena uomini di libro*, p.59

Pirandello fa uso dei temi del dramma borghese, degli intrecci che ruotano attorno alla famiglia, ma hanno una funzionalità differente rispetto a Ibsen. Nei drammi ibseniani vengono messi in scena i valori della borghesia per mostrare come in realtà nascondano scandali famigliari, domestici e conflitti tra i personaggi. Al centro di questi drammi vi è quindi la ricerca di realismo, e il conflitto psicologico dei personaggi è visto in rapporto alla società con cui non riescono a convivere. Il pubblico si riconosce nella classe sociale rappresentata sul palco ed è condotta a generare una riflessione interiore per quanto riguarda il proprio rapporto con la società, la propria dissimulazione personale. In Pirandello il pubblico è suggestionato maggiormente, oltre che per i meccanismi scenografici e narrativi sopracitati, per la diversa psicologia dei personaggi. Il conflitto che nel dramma borghese è con gli altri e con la società in Pirandello diventa interiore, il naturalismo viene superato, mettendo in atto una nuova tecnica poetica: l'umorismo⁶⁹, per cui ogni situazione viene rovesciata nel suo contrario.

«Ebbene noi vediamo che nella concezione di ogni opera umoristica, la riflessione non si nasconde, non resta invisibile, non resta cioè quasi una forma del sentimento, quasi uno specchio in cui il sentimento si rimira; ma gli si pone innanzi, da giudice; lo analizza, spassionandosene; ne scompone l'immagine; da questa analisi però, da questa scomposizione, un altro sentimento sorge o spira: quello che potrebbe chiamarsi, e che io difatti chiamo il sentimento del contrario.»⁷⁰

Andando avanti nel saggio, troviamo un esempio che chiarisce questo sentimento del contrario che è in realtà una seconda fase che avviene dopo l'avvertimento del contrario. Pirandello immagina di vedere una signora anziana con i capelli tinti e vestita in modo molto giovanile, di primo impatto la visione lo fa ridere e si manifesta quello che chiama l'avvertimento del contrario. Dopo una riflessione e un lavoro in sé stesso che lo portano a ipotizzare le motivazioni dietro a quella dissimulazione il riscontro non è più comico, ed è qui che percepisce il sentimento del contrario. Il pubblico delle pièces pirandelliane è quindi sollecitato ad andare oltre al primo avvertimento del contrario, per comprendere le ragioni interiori che muovono nei personaggi e nell'umanità in generale. L'io pirandelliano infatti è disgregato in tante parti quante le idee che gli altri hanno di lui e non può quindi avere un'identità unica e delimitata. Ibsen invece tratta di un malessere esistenziale che turba i suoi protagonisti, ma è quasi sempre in rapporto alla classe borghese e alle sue regole che impedisce di essere sé stessi. Il conflitto psicologico nei

⁶⁹ LUIGI PIRANDELLO, *L'umorismo*, Garzanti, Milano 2004,

⁷⁰ LUIGI PIRANDELLO, *L'umorismo*, Garzanti, Milano 1995, in ROSSI, *L'identità e la maschera* p. 203

personaggi ibseniani è incentrato sul rapporto io-società e da quello con altri personaggi (come Nora con il marito Torvald); l'io è unitario, esiste un vero Sé ma spesso è dissimulato o difficile da riconoscere, e intraprendono un percorso interiore che può avere risultati diversi. L'esempio più lampante è indubbiamente quello di Nora, di cui abbiamo visto la posizione di Groddeck⁷¹, per cui la protagonista di *Casa di bambola* aveva indossato tutto il tempo una maschera, concetto che potrebbe sembrare un'anticipazione rispetto al pensiero di Pirandello:

«Il “senso elevato” dei testi ibseniani è per lui la rappresentazione di un conflitto non fatale, né provvidenziale bensì semplicemente umano e mondano nel senso dei militi della società moderna. Groddeck sembra così suggerire che il tragico moderno può essere solo così, impastato del suo contrario, che Pirandello chiamava negli stessi anni “umorismo” (1908). Senza catarsi, senza fato, senza inconciliabile conflitto, senza eroi: il tragico moderno trova in Ibsen, secondo Groddeck, la sua più radicale e anticipatrice sintesi, una sintesi che lo miscela con il suo opposto.»⁷²

Per quanto si possa notare quest'affinità tra i due drammaturgi rimane incontestabile quanto il teatro di Pirandello in confronto a quello di Ibsen sia un teatro di idee, di maschere, di personaggi prigionieri di norme e valori della società ma non in conflitto con essa, il conflitto è con sé stessi, con le molteplicità dei loro io, con una condizione dipendente dalla natura umana, non dalla società.

«Anche se Nora si rivela un personaggio duplice, poiché prima è bambola-bambina e dopo essersi “levata il costume” è donna consapevole, in lei permangono comunque l'identità e l'unità del suo Io: il cambiamento è giustificato, risponde a un percorso logico interiore ben comprensibile. [...] In Pirandello il gioco di sovrapposizione delle varie maschere, che ciascuno assume nel vivere alienato dalla società, produce, invece, personaggi che manifestano un Io disgregato. [...] La stessa vita è un flusso continuo e imprevedibile che l'uomo tenta di ordinare attraverso norme e convenzioni, alle quali poi si subordina imponendosi una natura che non è la sua. Quale sia il “vero” uomo non si sa, poiché ciascuno acquisisce innumerevoli maschere, grazie alle quali riesce a vivere nel contesto sociale, ma che lo lacerano e ne fanno un essere disgregato e frantumato. L'uomo non è in contrasto con la società e gli altri uomini, ma con sé stesso.»⁷³

⁷¹ GRODDECK, *Il teatro di Ibsen: tragedia o commedia?*

⁷² MAGRIS, *Ibsen in Italia*, p. 34

⁷³ ROSSI, *L'identità e la maschera*, p. 208

3.2. La donna-bambina e il complesso edipico

Attorno alle figure femminili di Ibsen e Pirandello, come abbiamo in parte già osservato, emerge una tematica che possiamo analizzare per il confronto tra i due drammaturghi: la rappresentazione della moglie borghese come una bambina, da cui scaturisce poi anche l'interessante tema del complesso edipico.

Nora Helmer di *Casa di bambola* è una madre di famiglia, si inserisce pienamente nella tradizione borghese di fine Ottocento, ha figli ed è devota al marito, finché alla fine dell'opera questa facciata tradizionalista non crolla. Decidendo di lasciare la casa, il marito e i figli, Nora risulta come un personaggio provocatorio, quasi profemminista rispetto alla società del tempo, poiché sceglie di intraprendere un suo percorso indipendente dalle regole e i valori borghesi. Sebbene il finale della pièce mostri Nora come una donna che ha preso in mano la sua vita opponendosi al potere patriarcale, i dubbi riguardo la risolutezza di questa sua estrema azione non sono pochi, come abbiamo letto in Groddeck⁷⁴ e in Alonge⁷⁵. Nora è descritta sia dall'autore che dagli altri personaggi come una bambina, ruolo che lei veste abilmente.

«Che Nora sia una bambola, non ci sono dubbi. Glielo dicono gli altri personaggi, che è una bambina, continuamente, sia Torvald sia Kristine; e lo dice lei stessa, con il suo modo di muoversi, di atteggiarsi. Batte le mani infantilmente, canterella ininterrottamente, giocondamente, come una ragazzina, mangia dolciumi di nascosto, che il marito le proibisce perché non si rovini i denti, esattamente come ci si potrebbe preoccupare di una figlia.»⁷⁶

L'infantilità del suo personaggio si traduce poi in un rapporto con Torvald più vicino a quello tra padre e figlia che a quello tra marito e moglie. Il complesso edipico che caratterizza il loro matrimonio lo troviamo anche ne *Il giuoco delle parti*, sia tra Silia e Leone, che tra Silia e il suo amante Guido⁷⁷. Anche Silia viene infatti presentata con atteggiamenti infantili, anche lei come fosse una bambina, dapprima da suo marito, quando racconta a Guido, suo amico, com'era la loro vita matrimoniale:

«LEONE Ti pare impossibile, per esempio, che possa canticchiare qualche mattina... così... svagata... Eppure canticchia, sai? La sentivo io certe mattine, da una stanza all'altra. Con una cara vocina trillante, quasi di bimba. Un'altra! Ma ti dico *un'altra*, non così per

⁷⁴ GRODDECK, *Il teatro di Ibsen: tragedia o commedia?*

⁷⁵ ALONGE, *Epoepa borghese nel teatro di Ibsen*

⁷⁶ *Ivi*, p.254

⁷⁷ ALONGE, *Discesa nell'inferno familiare, angosce e ossessioni nel teatro di Pirandello*, UTET, Novara 2018.

dire. Proprio *un'altra*; e lei non lo sa. Una bimba che vive un minuto e canta, quando lei è assente da sé. E se vedessi come qualche volte resta... così... con una certa luce di brio lontano negli occhi, mentre con due dita che non sanno si stira lentamente i riccioli sulla nuca... Mi sai dire chi è, quando è così? Un'altra lei, che non può vivere, perché ignota a sé stessa.»⁷⁸

La visione che Leone ha di Silia ricorda molto quella che emerge da *Casa di bambola* rispetto alla protagonista Nora: una bimba che canticchia, con una vocina carina, ma entrambe in realtà sono *altro* che dissimulano. Le stesse parole vengono poi riprese da Guido, che esprime il suo volere la versione bambina di Silia, non *l'altra*, per un suo desiderio edipico di possesso e protezione come fosse una figlia, che come in Torvald si manifesta in un forte desiderio sessuale (che Silia cerca di rifiutare) e in una prontezza a fare di tutto per lei, per tenere al sicuro la bimba dal male, fino ad arrivare ad aiutarla a togliere di mezzo il marito.

«GUIDO [...] (*Ricordandosi di ciò che ha detto Leone, ma appassionatamente, senza caricatura*) Ah cara! Tu mi sembri una bambina...

SILIA (*stordita*) Che dici?

GUIDO Sì, sì... e ti voglio così... devi esser così...

SILIA (*scoppiando a ridere*) Ah! ah! ah! Come diceva lui!

GUIDO (*senza smarrirsi, con passione, nella voglia sempre più pressante di lei*) Sì, ma è vero... è vero... non vedi che in te c'è una bambina folle?

SILIA (*alzando le mani sulla faccia di lui, come per graffiarlo*) Una tigre!

GUIDO (*senza lasciarla*) Per lui sì... Ma per me che ti voglio così... una bambina...

SILIA (*quasi ridendo*) E tu allora uccidimelo!

GUIDO Ma via! Che dici?

SILIA Se sono una bambina, posso anche chiederti questo.

GUIDO (*per prestarsi allo scherzo*) Perché è proprio come l'orco per te?

SILIA Sì; che mi fa tanta paura. Me lo uccidi? me lo uccidi?

GUIDO (C.S) Sì, sì, te lo uccido. Ma tu, ora...

⁷⁸ PIRANDELLO, *Il giuoco delle parti*, in *Maschere nude*, Mondadori, Milano 1993, pp. 152-153

SILIA (*reluttando*) No, no, Guido, ti prego...»⁷⁹

La donna quindi assume il ruolo di bambina per ottenere quello che vuole, ma non basta ancora per concedersi a Guido, il quale non è ancora convinto di aiutarla nel suo piano finché non avviene l'evento scatenante della pièce: l'offesa da parte dei quattro uomini che scambiano Silia per una prostituta. Silia è una delle prime donne del teatro pirandelliano che viene analizzata puramente nella sua femminilità, complessa e contraddittoria, ma è anche una donna consapevole del gioco di ruoli in cui è immersa, anzi intrappolata, dato che lei stessa manifesta la sensazione di trovarsi in prigione: «Ma sono, sono in una carcere!»⁸⁰. La prigione per Silia è la consapevolezza che la donna sia vista unicamente come un oggetto del desiderio maschile, infatti inizialmente lei è restia a concedersi all'amante Guido, proprio per rifiutare questo concetto così maschilista, come è sottolineato nella didascalia «*reluttando*»⁸¹.

Si può notare l'affinità nell'intento femminista della protagonista di Ibsen con quella pirandelliana, ma le loro azioni vengono svuotate dalla recita di cui prendono parte. Silia a differenza di Nora non è madre perché Leone non è riuscito a darle figli e lei proietta questa mancanza, essendo ciò che l'avrebbe completata secondo il ruolo sociale borghese imposto per la donna, in un odio verso il marito. Il suo obiettivo diventa quindi quello di sbarazzarsene e quando riesce a ottenere l'appoggio e aiuto di Guido per svolgere il suo piano ecco che finalmente gli si concede. È interessante osservare come proprio dopo aver interpretato la parte di una prostituta con i quattro uomini essa decida di intrattenere un rapporto con l'amante, come se fosse diventata davvero un po' prostituta, chiedendo in cambio non denaro ma cooperazione e complicità.

«[...] Oppure è questo il mistero di Silia, di questa creatura sfingea, che riesce, al medesimo tempo, a patire la violenza dei maschi e a usarla a suo favore; che è scambiata per una prostituta, ma che gioca a fare la prostituta; che avverte la condanna della donna-oggetto in una società dominata dai maschi, ma che in ogni caso ha comunque conquistato una sapienza da raffinata cortigiana. Che è donna per un verso emancipata (o comunque con una spinta vigorosa all'emancipazione), ma che è anche, per un altro verso, donna subalterna, sottomessa. Silia è insomma contemporaneamente vittima ribelle e vittima consenziente, masochisticamente pronta a proiettarsi nei suoi carnefici.»⁸²

⁷⁹ *Ivi*, p. 155

⁸⁰ *Ivi*, p. 138

⁸¹ *Ivi*, p. 155

⁸² ROBERTO ALONGE, *Discesa nell'inferno familiare, angosce e ossessioni nel teatro di Pirandello*, p. 26

Silia dunque, rispetto a Nora che indossa solo la maschera della moglie-bambina, della bambola, ne indossa molte di più, giocando molteplici ruoli, senza riuscire mai ad essere solo *quell'altra*, rientrando perfettamente nella concezione pirandelliana dell'io disgregato.

Un'altra figura femminile che indossa la maschera di prostituta è, indubbiamente, la Figliastro dei *Sei personaggi in cerca d'autore* e uno dei clienti in cui si imbatte è proprio il Padre. Il complesso edipico qui è evidente, poiché sfocia quasi nell'incesto e nonostante non siano propriamente imparentati, rimane in ogni caso un fatto scandaloso. Pirandello fa un passo in più a livello di materia scandalosa rispetto a *Il giuoco delle parti*, e non a caso *Sei personaggi* si apre con la Compagnia che prepara proprio la suddetta pièce; da un complesso edipico ritagliato alla sfera matrimoniale, con amante annesso, passa a rappresentarlo nella sua concretezza: tra padre e figlia⁸³. L'atto però non viene messo in scena, perché il drammaturgo conosce bene i limiti del teatro del suo tempo, ed è anche una motivazione per cui l'autore rifiuta di raccontare la storia dei personaggi, poiché sa che il teatro non ne coglierebbe la tragicità, come se lo scandalo fosse socialmente accettabile solo se chiuso in una dimensione unicamente potenziale.

«Insomma il bottone di fuoco dei *Sei personaggi* risulta tanto più evidente quanto maggiore è lo sforzo di depistare il suo plot troppo sconvolgente. La figlia che non è figlia ma solo figliastro. L'incontro sessuale che è stato sul punto di realizzarsi, ma che in buona conclusione non si è consumato, non si è dato passaggio all'atto, come dicono i preti. [...] Per Freud quando si sogna che si sta sognando è perché il contenuto del sogno è talmente trasgressivo che anche nel sogno il desiderio viene ripudiato. Il teatro nel teatro obbedisce alla stessa logica, ci ricorda che siamo a teatro e dunque ci rassicura che quella intollerabile vicenda incestuosa non esiste, pura finzione, mera bolla onirica.»⁸⁴

Per quanto la natura incestuosa dell'incontro tra Il Padre e La Figliastro non sia reale ma piuttosto simbolica, lo è invece quella del rapporto tra Rebekka e il dottor West in *Rosmersholm*. Come nei *Sei personaggi* neanche qui lo scandalo dell'incesto viene rappresentato, poiché avvenuto in passato; il teatro rimane uno spazio protetto, un teatro unicamente di sentimenti e idee. Il complesso edipico trova in questo dramma di Ibsen una sua perfetta realizzazione, poiché Rebekka è inconsapevole che suo padre adottivo, con cui ha avuto rapporti, sia in realtà suo padre biologico, e inconsciamente cerca di

⁸³ ALONGE, *Discesa nell'inferno familiare, angosce e ossessioni nel teatro di Pirandello*

⁸⁴ *Ivi*, pp. 103-104

ripetere quel ruolo anche con Rosmer, uomo molto più grande di lei. Ibsen appare come anticipatore dell'inconscio, scava molto nelle profondità di Rebekka per motivare le sue azioni, seppure effettivamente nell'opera lo scandalo non sia mai esplicito, essendo il sottotesto e il non detto la vera trama dei drammi ibseniani. Le uniche tracce vi si hanno nell'atteggiamento di Rebekka quando confessa con Kroll e Rosmer, lasciando trasparire la coscienza di una maggiore gravità della situazione, che solo Kroll sembra cogliere. Le didascalie: «Lottando contro sé stessa, con voce appena intelligibile⁸⁵» o «dimenandosi⁸⁶» con cui viene descritta Rebekka sono l'indizio che non stia dicendo tutta la verità riguardo al padre.

«Non c'è connessione fra quello che viene esponendo e la gravità delle reazioni che denuncia indirettamente. O meglio, la concatenazione c'è, ma è nascosta, appartiene al sottosuolo psicologico. È l'incubo dell'incesto, sotteso al ricordo del dottor West, che la turba, la confonde. [...] Comincia a parlare del padre ma non svela l'oscuro traffico che la intrecciava a lui.»⁸⁷

⁸⁵ IBSEN, *Rosmersholm*, p. 315

⁸⁶ *Ibidem*

⁸⁷ ALONGE, *Epopea borghese nel teatro di Ibsen*, pp. 288-289

Bibliografia

1. Alonge, R. (a cura di), *Alle origini della drammaturgia moderna. Ibsen, Strindberg, Pirandello*. Costa&Nolan, Genova 1987.
2. Alonge, R. *Discesa nell'inferno familiare, angosce e ossessioni nel teatro pirandelliano*. UTET, Novara 2018.
3. Alonge, R. *Epopèa borghese nel teatro di Ibsen*. Guida Editori, Napoli 1983.
4. Alonge, R. *Luigi Pirandello*. Editori Laterza, Milano 2010.
5. Alonge, R. Davico Bonino, G. (a cura di), *Storia del teatro moderno e contemporaneo. II. Il grande teatro borghese. Settecento-Ottocento*. Giulio Einaudi Editore, Torino 2000.
6. Alonge, R. Perelli, F. *Storia del teatro e dello spettacolo*. UTET, Novara 2012.
7. Alonge, R. Tessari, R. *Manuale di storia del teatro*. UTET, Torino 2001.
8. Catalano, U. *La maschera dimenticata. Pirandello e il plurale del teatro*. 1991.
9. Di Giorgi, F. *Il dramma dell'esistenza mancata. Saggio su Ibsen*. Mimesis Edizioni, Milano 2020.
10. Di Lieto, C. *L'identità perduta*. Genesi Editrice, Torino 2007.
11. Freud, S. *Shakespeare, Ibsen e Dostoevskij*. Editore Boringhieri, Torino 1976.
12. Gramsci, A. *Pirandello Ibsen e il teatro*. Arti Grafiche La Moderna, Roma 1992.
13. Groddeck, G. *Il teatro di Ibsen: tragedia o commedia?* Guida, Napoli 1985.
14. Ibsen, H. *Casa di bambola*, in Rossi, L. *L'identità e la maschera*. Carlo Signorelli Editore, Milano 2008.
15. Ibsen, H. *Rosmersholm*, in *I drammi di Ibsen*, volume III, Einaudi, Torino 1959.
16. Ibsen, H. *Spettri*, in Alonge, R. (a cura di) *Drammi moderni*, BUR, Milano 2009.
17. Ibsen, H. *Spettri*, in *Drammi moderni*, volume II, Einaudi, Torino 1959.
18. Langella, G. *Teatro illustrativo e teatro dialettico. Sui sei personaggi di Pirandello*, in *La maschera e il volto. Il teatro in Italia*. Marsilio, Venezia 2002.
19. Magris, C. *Ibsen in Italia*. Nino Aragno Editore, Torino 2008.
20. Martignoni, C. Segre, C. *Testi nella storia. Vol 4. Il Novecento*. Scolastiche Bruno Mondadori, Torino 1992.
21. Pirandello, L. *Ciascuno a suo modo*, in Rossi, L. *L'identità e la maschera*. Carlo Signorelli Editore, Milano 2008.
22. Pirandello, L. *Sei personaggi in cerca d'autore*.
23. Pirandello, L. *L'umorismo*. Garzanti, Milano 1995.

24. Pirandello, L. *Maschere nude*. Mondadori, Milano 1958.
25. Pupo, I. *Crimini familiari e scena teatrale*. Liguori Editore, Napoli 2015.
26. Rossi, L. *L'identità e la maschera*. Carlo Signorelli Editore, Milano 2008.
27. Taviani, F. *Uomini di scena uomini di libro*. Officina edizioni, Roma 2010.
28. Slataper, S. *Ibsen*. Bocca, Torino 1916.