

# La trilogia del teatro nel teatro di Pirandello riconsiderata in continuità con il teatro futurista

Masakazu Kikuchi

## Introduzione

La questione se gli esperimenti teatrali dei futuristi abbiano influenzato i drammi di Pirandello è ormai di lunga data. In effetti, il contributo del teatro futurista sintetico alla formazione della ‘trilogia del teatro nel teatro’ di Pirandello era già stato notato dopo la prima di *Sei personaggi in cerca d'autore* da parte di Marinetti e critici come Romagnoli e Tilgher. Marinetti fu tra i primi ad apprezzarne i meriti; tuttavia, nel manifesto *Dopo il teatro sintetico e il teatro a sorpresa, noi inventiamo il teatro antipsicologico astratto di puri elementi e il teatro tattile* del 1924, attribuì il successo dell’opera pirandelliana a una ‘trovata futurista’ e descrisse Pirandello come un ‘moderato futurista’.

Il pubblico che applaude ora il nuovo dramma di Pirandello, applaude anche la sua trovata futurista che consiste nel far partecipare il pubblico all’azione del dramma. Il pubblico si ricordi che questa trovata è dovuta ai futuristi. [...] Il successo di *Sei personaggi in cerca d'autore*, di Pirandello (che contiene, accanto a lungaggini filosofiche e psicologiche ultra-passatiste, delle scene d’oggetti inanimati tipicamente futuriste), dimostra come il pubblico accetti con entusiasmo il Futurismo nelle sue forme moderate. (AA: 170-171, Sottolineature sempre mie)

Marinetti trovava ispirazioni futuriste in *Sei personaggi* nell’idea di ‘far partecipare il pubblico all’azione del dramma’ e nelle ‘scene d’oggetti inanimati’. Romagnoli, dopo aver individuato il simultaneismo in *Ciascuno a suo modo* (Verdone 1988: 388), osservò inoltre una continuità tra il

## Futurismo e Pirandello.

Con un brusco urto il Futurismo ha spezzato tutto un mondo artistico che andava dignitosamente imputridendo e lo ha ridotto in frantumi, in polvere cosmica. Adesso rotea come una nebulosa incandescente e aspetta il creatore che lo plasmi in nuove forme definite. Dico aspetta. Ma uno di questi creatori [...] è già apparso. È Luigi Pirandello. Ad analizzare i suoi lavori, ci si trova appunto la «messa in opera» di taluni principi futuristi. Per esempio la simultaneità: trovata veramente geniale di Marinetti che ha il torto di non sfruttare, di non condurre sino alle ultime conseguenze le sue invenzioni. (Romagnoli 1927: 29)

Romagnoli citava Pirandello come creatore di nuove forme teatrali nate dalle scorie delle vecchie tradizioni teatrali distrutte dal Futurismo, ma sosteneva che Pirandello realizzava questo proprio adottando espedienti e procedimenti promossi dai futuristi. Inoltre, anche Tilgher riconobbe al teatro futurista il merito di aver ‘spianato la via a Pirandello’ (Tilgher 1930: 6).

Tradizionalmente, l’attività drammatica dei futuristi è sempre stata considerata un fenomeno di eversione violenta, con un’attenzione esclusiva alla loro performatività. Tuttavia è possibile individuare una continuità con Pirandello anche nella loro drammaturgia, evidenziando come il teatro futurista rappresenti una chiave indispensabile per comprendere la traiettoria del teatro italiano negli anni Dieci e Venti del Novecento.

Ciononostante, l’influenza del teatro futurista sulla trilogia del teatro nel teatro di Pirandello è stata spesso considerata limitata<sup>1</sup>, mentre è stata messa in risalto l’influenza degli esperimenti teatrali dell’avanguardia storica, della direzione di registi di spicco e del discorso critico dell’epoca<sup>2</sup>. A mio avviso, pochi studi finora hanno discusso su quanto sia stretta la correlazione tra le

---

<sup>1</sup> Per informazioni sui suggerimenti dell’influenza futurista sulle opere di Pirandello, vedere G. Calendoli (1985), M. Verdone (1988), C. Vicentini (1993), S. Vinall (1999) e così via.

<sup>2</sup> In particolare, per quanto riguarda la revisione di *Sei personaggi in cerca d'autore*, spesso si sottolineano i seguenti impatti: l’innovativa messa in scena di Georges Pitoëff a Parigi nel 1923, il copione di *Ciò che più importa* di Nikolaj Evreinov, che Pirandello stava provando al ‘Teatro d’Arte Roma’ al momento della revisione del 1925, e le recensioni teatrali che Pirandello ricevette dopo la prima di *Sei personaggi*.

proposte formulate nei manifesti teatrali futuristi e le innovazioni realizzate nella trilogia di Pirandello.

Questo articolo, pertanto, analizzerà innanzitutto le proposte teatrali dei manifesti futuristi, in particolare del *teatro futurista sintetico* e del *teatro visionico*, tenendo conto delle sopraccitate osservazioni di Marinetti e Romagnoli. Prenderò in considerazione la ‘simultaneità’ intesa come azione simultanea di tempi diversi e compenetrazione dello spazio sul palcoscenico, il coinvolgimento del pubblico nell’atto teatrale, nonché la formazione di personaggi finalizzata a «distruggere nella letteratura l’io» e a sostituirlo con «l’ossessione lirica della materia» (MTLF: 50). Infine, esaminerò i tentativi innovativi di Pirandello nella sua ‘trilogia del teatro nel teatro’ e valuterò la portata delle influenze del teatro futurista su di essa.

## **1. La teoria del teatro futurista**

### **1.1 Il teatro futurista sintetico**

Marinetti e Romagnoli, come accennato in precedenza, riscontrarono espedienti e procedimenti promossi dai futuristi nel ‘far partecipare il pubblico all’azione del dramma’, nelle ‘scene d’oggetti inanimati’ e nella ‘simultaneità’ all’interno della ‘trilogia del teatro nel teatro’ di Pirandello. In questo capitolo, soffermandomi in particolare su questi punti di contatto tra il teatro futurista e quello di Pirandello, verificherò alcuni caratteri peculiari della drammaturgia futurista attraverso un’analisi dei manifesti e delle opere teatrali pertinenti.

È evidente che una delle caratteristiche distintive del Futurismo come movimento artistico d’avanguardia era la sua performatività. Oltre al fatto che gli stessi ‘manifesti’, che precedevano le opere vere e proprie, avevano acquisito un’autonomia performativa, le ‘Serate futuriste’, utilizzate come mezzo di espressione fin dall’inizio del movimento, possedevano già una struttura teatrale, in quanto si confrontavano direttamente con il pubblico.

In particolare, la centralità del teatro nella pratica letteraria futurista

è confermata dalle parole di Filippo Tommaso Marinetti, fondatore del movimento: «Fra tutte le forme letterarie, quella che può avere una portata futurista più immediata è certamente l'opera teatrale» (VF: 310). A sostegno di questa affermazione, il gran numero di manifesti relativi al teatro ne è testimonianza.

Nel 1915, Marinetti, insieme a Emilio Settimelli e Bruno Corradini, pubblicò *Il teatro futurista sintetico*, proponendo per la prima volta un'idea specifica di teatro futurista con una forma basata su di essa e un metodo drammatico concreto. Questo manifesto, elaborato sulla base della pratica della produzione di opere teatrali denominate 'sintesi' e della loro esecuzione in produzioni itineranti, include le principali tecniche di scrittura teatrale che costituiscono l'essenza del teatro futurista, anche se «confrontando i propositi esposti nel Manifesto del teatro futurista sintetico con l'attuazione datane attraverso le 'sintesi', non si può non rilevare uno scarto notevole» (Calendoli 1967: 16).

Il *Manifesto del teatro futurista sintetico* elenca gli elementi 'atecnico-dinamico-simultaneo-autonomo-alogico-irreale' come caratteristiche del 'teatro sintetico', e successivamente indica le sei direzioni del teatro a cui i futuristi aspirano nelle sue 'Conclusioni'.

Inizialmente viene sottolineata la necessità di creare un teatro futurista specifico per il tempo di guerra, e si prosegue spiegando la definizione di 'sintesi' a cui mira il teatro sintetico, con un'enfasi sulla brevità della performance: «*Sintetico* cioè brevissimo. Stringere in pochi minuti, in poche parole e in pochi gesti innumerevoli situazioni, sensibilità, idee, sensazioni, fatti e simboli» (TFS: 114). Successivamente, nella sezione sull'atecnico, vengono elencate dieci esigenze tecniche che regolavano il teatro tradizionale, riclassificate in otto categorie e respinte con l'espressione 'stupido'. In particolare, viene criticata la struttura prolissa del teatro tradizionale, derivata dall'ossessione per la verosimiglianza della trama e la piena comprensione dell'opera da parte del pubblico.

La trilogia del teatro nel teatro di Pirandello riconsiderata in continuità con il teatro futurista

**È stupido** non ribellarsi al pregiudizio della teatralità quando la vita stessa (la quale è costituita da *azioni infinitamente più impacciate, più regolate e più prevedibili*, di quelle che si svolgono nel campo dell'arte) è in massima parte *antiteatrale* e offre anche in questa sua parte *innumerevoli possibilità sceniche*. **Tutto è teatrale quando ha valore**<sup>3</sup>. (TFS: 117)

**È stupido** voler spiegare con una logica minuziosa tutto ciò che si rappresenta, quando anche nella vita non ci accade mai di afferrare un avvenimento interamente, con tutte le sue cause e conseguenze, [...] Per es.: è stupido rappresentare sulla scena una contesa tra due persone sempre con ordine, con logica e con chiarezza [...]. (TFS: 117-118)

Il Manifesto condanna l'ossessione per esigenze tecniche come la 'verosimiglianza della trama', richiesta in nome della teatralità e della comprensione da parte del pubblico, quando anche nella vita reale è impossibile cogliere la totalità delle circostanze di un evento o le ragioni delle azioni di una persona. Questo rifiuto della 'verosimiglianza della trama' è associato, nelle 'Conclusioni' del manifesto alle 'scene d'oggetti inanimati' che Marinetti riscontrava nei *Sei personaggi* di Pirandello come un'influenza del teatro futurista.

**porre sulla scena tutte le scoperte (per quanto inverosimili, bizzarre e antiteatrali) che la nostra genialità va facendo sul subcosciente, nelle forze mal definite, nell'astrazione pura, nel cerebralismo puro, nella fantasia pura, nel record e nella fisicofollia.** (Es.: *Vengono, primo dramma d'oggetti* di F.T. Marinetti, nuovo filone di sensibilità teatrale scoperto dal Futurismo);

(TFS: 120-121)

In *Vengono*, il primo 'dramma d'oggetti' qui menzionato<sup>4</sup>, i personaggi principali sono una poltrona e otto sedie allineate ai suoi lati. Il maggiordomo dice ai due servi: 'Vengono. Preparate' e la commedia inizia con i servi che cercano di sistemare la poltrona e le sedie secondo le sue

---

<sup>3</sup> Il testo in grassetto nelle citazioni è presente anche nel testo originale. Lo stesso vale per il paragrafo seguente.

<sup>4</sup> Altre due sintesi con il sottotitolo 'dramma d'oggetti' sono *Il teatrino dell'amore* e *La camera dell'ufficiale*.

istruzioni. Tuttavia, le disposizioni precedenti vengono continuamente annullate e sostituite con nuove istruzioni, poiché gli ospiti sono stanchi o affamati; ogni volta, la poltrona e le sedie vengono risistemate in posizioni diverse. I due servi sono in balia delle istruzioni, ma gli ospiti non arrivano mai. Infine si giunge alla scena finale.

IL MAGGIORDOMO (rientra correndo) Briccatirakamèkamè. (esce)

*(Immediatamente i servi rimettono la tavola che rimane apparecchiata al posto che occupava all'alzarsi del sipario. Poi mettono la poltrona davanti alla porta-finestra, di sbieco, e dietro alla poltrona dispongono le otto sedie in fila indiana e in diagonale attraverso la scena. Fatto ciò, spengono il lampadario. La scena rimane pallidamente rischiarata dal chiarore lunare che viene dalla porta-finestra. Un riflettore invisibile proietta sul pavimento le ombre della poltrona e delle sedie. Ombre spiccatissime, che – spostandosi lentamente il riflettore – vanno visibilmente allungandosi verso la porta-finestra. I servi, accoccolati in un angolo, aspettano tremanti, con agoscia evidente, che le sedie escano dalla sala)* (Marinetti 2004: 552)

Ciò che accade dopo la battuta del maggiordomo, che non trasmette alcun significato specifico al pubblico<sup>5</sup>, è, secondo Marinetti, 'una sintesi d'oggetti animati', e il pubblico 'deve sentire che le sedie vivono veramente e si muovono da sole per uscire' (Marinetti 2004: 553). Indipendentemente dal successo o dal fallimento delle intenzioni di Marinetti, il 'Dramma d'oggetti', rappresenterebbe un tentativo di formazione di personaggi finalizzato a 'distruggere nella letteratura l'io' e a sostituirlo 'con l'ossessione lirica della materia' (MTLF: 50).

D'altra parte, la 'simultaneità', uno dei principi futuristi che Romagnoli sostiene sia stato introdotto da Pirandello nella sua trilogia, viene spiegata nella sezione 'dinamico-simultaneo' del *teatro futurista sintetico* come segue.

Noi **otteniamo un dinamismo assoluto mediante la compenetrazione di ambienti**

---

<sup>5</sup> Si tratta di un tipo di 'parole in libertà' marinettiane senza un significato specifico, e si pensa che sia stato importante che sia stato trasmesso come una serie di suoni incomprensibili al pubblico.

La trilogia del teatro nel teatro di Pirandello riconsiderata in continuità con il teatro futurista

**e di tempi diversi.** [...] nella sintesi futurista *Simultaneità* vi sono due ambienti che si compenetrano e molti tempi diversi messi in azione simultaneamente. (TFS: 119)

In *Simultaneità*, una ‘sintesi’ di meno di tre pagine, sottotitolata ‘Compenetrazione’, due spazi – la tavola di una famiglia borghese e l’area intorno alla toletta di una cocotte – si compenetrano, e l’azione drammatica procede simultaneamente. Questi due spazi, giustapposti sul palcoscenico a destra e a sinistra, sono presentati al pubblico come ambienti separati che non interferiscono l’uno con l’altro. La famiglia borghese, infatti, non sente nemmeno il campanello quando la cocotte riceve la visita di un fattorino con un mazzo di fiori e un biglietto o di una modista. Inoltre, quando il figlio della famiglia borghese si avvicina alla libreria per prendere un libro, passa vicinissimo alla toletta ‘come se questa non ci fosse’ (Marinetti 2004: 544). Tuttavia, questi due spazi vengono bruscamente ‘compenetrati’ nella scena finale.

*([...] Ad un tratto la Madre, dopo aver cercato sulla tavola, si alza ed esce dalla porta di sinistra, come per andare a prendere un oggetto che le manca. Il Padre si alza, va alla finestra e rimane ritto a guardare dai vetri. A poco a poco, i tre ragazzi si addormentano sulla tavola. La Cocotte lascia la toletta, si avvicina lentamente, a passi cauti, alla tavola, prende i conti, i compiti, i lavori donneschi, e getta ogni cosa sotto la tavola con noncuranza)*

LA COCOTTE Dormite!

*(E ritorna lentamente alla toletta, riprendendo a pulirsi le unghie)* (Marinetti 2004: 544)

Con questa battuta e questo gesto, cala il sipario. Gli oggetti tangibili e la battuta rivolta ai bambini svelano l’identità dei due spazi ed esprimono la compenetrazione dei due ambienti, compresi i tempi diversi che in precedenza sembravano scorrere separatamente in entrambi gli spazi. Allo stesso modo, nella sintesi *Paralleli*, i due spazi - un bordello e un campo di battaglia tra le montagne innevate - sono permeati dalla stessa battuta pronunciata accidentalmente dai personaggi in entrambe le scene e dal

raggio del riflettore (Marinetti 2004: 579-580). In *I vasi comunicanti*, lo spazio è diviso in tre parti mediante due tramezze: una camera ardente, una via davanti a un'osteria e un campo di battaglia con trincee, che si compenetrano violentemente quando un personaggio sfonda le pareti divisorie, sfidando la logica dello scorrere del tempo (Marinetti 2004: 573-574). L'influenza di queste tecniche teatrali su Pirandello, che sembrano creare un effetto sorprendente e una confusione logica per il pubblico, sarà esaminata nei capitoli successivi.

Un'altra trovata che Marinetti ha individuato nella 'trilogia del teatro nel teatro' di Pirandello, ossia il 'coinvolgimento del pubblico nell'azione drammatica', è descritta nelle 'Conclusioni' del *Manifesto* come segue.

**sinfonizzare la sensibilità del pubblico esplorandone, risvegliandone con ogni mezzo le propaggini più pigre; eliminare il preconetto della ribalta lanciando delle reti di sensazioni tra palcoscenico e pubblico; l'azione scenica invaderà platea e spettatori;**  
(TFS: 121)

I Futuristi, che avevano già elogiato il teatro di varietà come l'unica forma di spettacolo che 'utilizzi la collaborazione del pubblico' (TV: 83), in questo manifesto incoraggiano la partecipazione del pubblico all'azione drammatica 'lanciando una rete di sensazioni tra palcoscenico e pubblico', cioè eliminando il confine tra le due parti, in modo che l'azione si svolga contemporaneamente sul palcoscenico, nei palchi e nella platea. Questa 'estensione dello spazio drammatico al pubblico' è, inutile dirlo, in continuità con la maggiore innovazione della 'trilogia del teatro nel teatro' di Pirandello.

In questa sezione, abbiamo identificato alcune caratteristiche importanti del teatro futurista, prendendo come spunto gli elementi futuristi individuati da Marinetti e Romagnoli nella 'trilogia del teatro nel teatro' di Pirandello e analizzando le drammaturgie proposte nel manifesto del *teatro futurista sintetico* e realizzate attraverso alcune sintesi. Nella prossima sezione vorrei introdurre un altro manifesto legato al teatro, che appare rilevante

per considerare l'influenza del teatro futurista sulla trilogia di Pirandello. Si tratta del manifesto del *teatro visionico*, pubblicato da Pino Masnata proprio mentre Pirandello si accingeva a mettere mano alla sua commedia *Sei personaggi in cerca d'autore*.

## 1.2 Il teatro visionico

Nel novembre 1920, Masnata pubblicò il manifesto del *teatro visionico* in risposta al *teatro futurista sintetico*, rivolgendosi ai suoi firmatari, cioè Marinetti, Settimelli e Corra. Nell'introduzione di questo manifesto, Masnata fa osservare a Marinetti che «la grande scoperta dalla lirica non l'hai portata al teatro benché l'abbia accennata» e propone la «piena fusione della lirica colla drammatica» attraverso il suo teatro visionico (Masnata 1920).

Masnata elenca quattro condizioni necessarie per integrare gli elementi della liricità nel 'teatro sintetico'. La prima condizione necessaria è «creare il protagonista» (Masnata 1920). Prefigurando una situazione simile a quella rappresentata nei *Sei personaggi*, Masnata immagina protagonisti che spiegano sé stessi e si narrano al pubblico, visionalizzando le scene e recitandone le parti più importanti.

Entreranno personaggi sulle diverse scene, agiranno con lui, scompariranno, ricompariranno secondo il bellissimo dinamico disordine cronologico della ricordanza. L'azione da poche battute potrà allungarsi ad ore di tensione sempre continua, infiniti particolari e compenetrazioni si collegheranno, ogni sciocchezza apparente potrà essere messa in grande luce e quando il protagonista griderà, per esempio:

--- mio padre...

e si vedrà nella notte ruzzolare da una torre nel vuoto un uomo [...] (Masnata 1920)

È opportuno notare qui che l'immagine mentale del protagonista viene visualizzata insieme ai personaggi ausiliari della scena e che vengono introdotti il concetto di passato e le estensioni temporali. L'immagine mentale del protagonista e la profondità temporale erano invece rifiutate dal 'teatro sintetico'.

E Masnata, come terzo requisito, afferma di «non curarsi che il pubblico comprenda il limite fra il reale e l'irreale, il pensiero e l'azione»; come quarto requisito, sostiene di «deformare e compenetrare, ove occorra, i tempi, la scena, le azioni, i personaggi» (Masnata 1920: 279). Anche queste proposte, nonostante siano simili, mostrano numerose differenze con quelle del 'teatro sintetico'. Nelle proposte di Masnata si predica infatti 'il rifiuto della verosimiglianza della trama' e 'la compenetrazione di tempo e spazio', ma alla base vi è una sintesi visiva della memoria soggettiva dei personaggi, che crea la rappresentazione attraverso il loro ricordo immediato e coinvolge il pubblico, proprio come avrebbero fatto di lì a poco i sei personaggi pirandelliani. Questo rappresenta un passo avanti rispetto al teatro sintetico, il quale prevede una giustapposizione di spazi sincronici volta unicamente a iniettare nel pubblico meraviglia e dinamismo.

In questo capitolo ho esaminato le principali drammaturgie futuriste attraverso un'analisi dei due manifesti e delle opere teatrali. Nei prossimi capitoli, analizzerò le caratteristiche innovative della 'trilogia del teatro nel teatro' di Pirandello, allo scopo di dimostrare come esse siano un'estensione della continuità del teatro futurista.

## **2. La trilogia del teatro nel teatro di Pirandello**

Luigi Pirandello è stato insignito del Premio Nobel per la Letteratura nel 1934 per «l'audacia e l'ingegno nel rinnovamento dell'arte drammatica e scenica» (Saponaro e Torsello 2019: 11). Questa 'audacia e ingegno nel rinnovamento dell'arte drammatica e scenica' si ritrova, tra l'altro, nella sua 'trilogia del teatro nel teatro'.

Luigi Pirandello pubblicò le sue tre commedie *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Ciascuno a suo modo* e *Questa sera si recita a soggetto* con il titolo 'Trilogia del teatro nel teatro' nel primo volume di *Maschere Nude*, una raccolta di opere teatrali pubblicata da Mondadori nel 1933. Le ragioni e le intenzioni della trilogia sono descritte nella *Premessa* come segue.

La trilogia del teatro nel teatro di Pirandello riconsiderata in continuità con il teatro futurista

Ciascuno dei tre lavori raccolti in questo primo volume del mio teatro rappresenta personaggi, casi e passioni che gli son proprii e che non han nulla perciò da vedere con quelli dell'altro; ma tutti e tre uniti, quantunque diversissimi, formano come una trilogia del teatro nel teatro, non solo perché hanno espressamente azione sul palcoscenico e nella sala, in un palco o nei corridoi o nel ridotto d'un teatro, ma anche perché di tutto il complesso degli elementi d'un teatro, personaggi e attori, autore e direttore-capocomico o regista, critici drammatici e spettatori alieni o interessati, rappresentano ogni possibile conflitto. (MN<sup>2</sup>: 935)

Nella *Premessa*, Pirandello ricorda che al centro della sua trilogia vi era un conflitto tra gli elementi che compongono il teatro, conflitto che si manifestava nello sviluppo dell'azione drammatica del teatro nel teatro, invadendo non solo il palcoscenico, ma anche la sala, i palchi, i corridoi e il ridotto. Tuttavia, quando Pirandello concepì *Sei personaggi in cerca d'autore*, la forma stessa del teatro nel teatro non era certamente una trovata originale<sup>6</sup>. Da Pirandello, però, l'espedito del teatro nel teatro viene impiegato per un fine originariamente diverso. Nella trilogia, infatti, pare che il teatro si osservi internamente e si discuta mediante la sua stessa forma e il suo stesso linguaggio, per contestarlo e per contestarsi.

In altri articoli, ho sottolineato che il tema della trilogia del teatro nel teatro di Pirandello era 'la ricerca di un'écriture di messa in scena in assenza di narrazione', derivante dalla diffidenza del 'drammaturgo' Pirandello nei confronti delle arti dello spettacolo (Kikuchi 2011, 2012, 2014). Il rifiuto del testo, infatti, è stato uno dei principali motivi che, con un progressivo approfondimento, attraversano tutta la trilogia. In *Sei personaggi in cerca d'autore*, Pirandello ha avuto l'audacia di creare una situazione di assenza di narrazione, abbandonando il completamento dei drammi dei personaggi e ponendo la domanda se fosse possibile realizzare il dramma dei personaggi

---

<sup>6</sup> Pirandello non poteva non conoscere almeno due precedenti illustri, l'*Improvvisazione a Versailles* di Molière e *Il teatro comico* di Goldoni. In tutte e due le opere gli autori avevano rappresentato la propria compagnia nel corso di una prova, mentre gli attori discutevano di recitazione, parlavano del loro mestiere, rispondevano alle critiche degli avversari. Cfr. Vicentini (1993: 75).

integrando tale assenza con un'écritture di messa in scena' da parte del regista e degli attori in concerto. Lo scontro fra il Capocomico e il Padre verteva sulla possibilità che i personaggi prendessero vita sulla scena senza un copione. Alla fine, gli attori non riuscivano a dar vita credibile ai personaggi, e i personaggi stessi non riuscivano a vivere come tali sulla scena. In *Ciascuno a suo modo*, nella situazione mascherata di una teatralizzazione di un fatto di cronaca realmente accaduto, l'evento era imitato attraverso l'écritture di messa in scena, introducendo diversi livelli di realtà: le 'parti' dell'incidente, gli 'attori' che le interpretano, il 'pubblico' e i 'critici' che assistono allo spettacolo. La rappresentazione si svolgeva all'insaputa delle 'parti', cioè in assenza del loro discorso diretto. Tuttavia, l'opera si basava su codici non teatrali, come l'intrusione delle 'parti' sul palcoscenico e la natura unica della 'prima', e non era riducibile a un sistema di performance aperto alla scambiabilità tra teatro e attori. E in *Questa sera si recita a soggetto*, l'ultima della trilogia, veniva affrontato il tentativo del regista di eliminare il drammaturgo e il suo copione, realizzando la «creazione scenica»<sup>7</sup> (MN<sup>4</sup>: 304) attraverso l'improvvisazione degli attori. Durante il processo, però gli attori si ribellano a tale tirannia registica, arrivando a richiedere «atto per atto, scena per scena, le battute scritte, parola per parola» (MN<sup>4</sup>: 373). Ma nonostante tutto, la commedia si conclude con battute che negano la necessità del drammaturgo e del suo testo narrativo.

Inoltre, nell'uso della forma del teatro nel teatro, Pirandello intendeva individuare il punto in cui il teatro stava per nascere, pur senza nascendo ancora. La concezione del teatro come un 'farsi' imprevedibile è stata, infatti, un altro dei temi centrali che la trilogia proponeva con una lungimirante intuizione, esplorandone ogni aspetto. Tutte e tre le opere non sono commedie

---

<sup>7</sup> Nel suo saggio del 1918 *Teatro e letteratura*, Pirandello scrisse: «quella che si vedrà in teatro non è e non potrà essere altro che una traduzione scenica. [...] ma, come ogni traduzione, sempre e per forza inferiore all'originale» (TL: 1072), esprimendo la sua diffidenza nei confronti della scrittura scenica sul palcoscenico. In *Questa sera si recita a soggetto*, Pirandello diede per la prima volta una valutazione creativa dell'écritture di messa in scena, che andò oltre la 'traduzione' del testo narrativo.

già fatte, ma commedie ‘da farsi’ che prendono forma sulla scena, subendo le sollecitazioni delle forze che si scatenano di momento in momento a causa degli improvvisi scatti psicologici degli attori e dei personaggi.

Come abbiamo avuto modo di verificare qui sopra, l'intenzione di Pirandello nell'ideazione della trilogia del teatro nel teatro sembra essere stata quella di esplorare le coincidenze o le incompatibilità tra l'opera immaginaria creata e scritta dal drammaturgo e le condizioni materiali della sua messa in scena. Perciò, anche se l'uso dello spazio reale della platea, dei palchi, dei corridoi e del ridotto, accanto a quello del palcoscenico, avvicinava Pirandello agli esperimenti teatrali futuristi, l'intenzione del teatro pirandelliano sembra essere stata diversa da quella del teatro sintetico dei futuristi, il quale mirava alla distruzione totale del teatro tradizionale. L'innovazione di Pirandello potrebbe essere vista come una riaffermazione del valore del teatro all'interno delle strutture offerte dal teatro stesso.

Finora abbiamo identificato le intenzioni e le direzioni sia del teatro futurista sintetico che della trilogia del teatro nel teatro di Pirandello. Nel prossimo capitolo, esamineremo in dettaglio alcuni degli elementi che sembrano collocarsi all'interfaccia tra i due e discuteremo le influenze esercitate dal primo sul secondo.

### **3. Dal teatro futurista al teatro nel teatro di Pirandello: percorsi e divergenze**

#### **3.1 «Pirandello al trapezio futurista»<sup>8</sup>**

Prima di analizzare in dettaglio l'influenza del teatro futurista sintetico sul teatro di Pirandello, desidero sottolineare lo stato d'animo dell'epoca, ovvero le consonanze di idee e le sintonie di umori e atmosfere tra i due. Cigliana (2004: 24) sostiene che anche nell'umorismo pirandelliano, si manifestava

---

<sup>8</sup> La molteplicità di piani prospettici attraverso la quale si sviluppa l'azione in *Ciascuno a suo modo* era tipicamente futurista, anzi, in questo dramma il Romagnoli scorgeva addirittura un «Pirandello al trapezio futurista». Cfr. Romagnoli (1925: 119-126).

già quella vena di «scomposizione ironica di tutti i prototipi sciupati del Bello, del Grande, del Solenne» di cui Marinetti avrebbe predicato nel suo *Teatro di Varietà*. Inoltre, nel suo saggio del 1908 sul rapporto tra arte e scienza, Pirandello utilizzava l'espressione «le combinazioni sintetiche e simultanee create spontaneamente dall'arte» (AS: 605), che sembra anticipare la drammaturgia presentata da Marinetti nel manifesto del *Teatro Futurista Sintetico*. Infine, il sentimento più importante che Marinetti e Pirandello avevano in comune era il riconoscimento della necessità di un'azione drammatica in tempo di guerra. Marinetti apriva il suo manifesto del *Teatro Futurista Sintetico* del 1915 con un'affermazione interventista, sostenendo la necessità di un teatro futurista: «Noi crediamo dunque che non si possa influenzare guerrescamente l'anima italiana, se non mediante il teatro» (TFS: 114). Nello stesso periodo, la consueta forma narrativa apparve improvvisamente inadeguata a Pirandello. Dopo il 1915, egli iniziò a dedicarsi seriamente alla scrittura di opere teatrali e in seguito ricordò quel periodo con queste parole.

Nell'ansia e nella trepidazione che provavo [...] avevo perso di vista tutte le cose che, fino ad allora, erano sembrate appartenermi. Altre cose si agitavano, ribollivano nel mio spirito, che esigevano di essere espresse in una maniera immediata. Se cercavo di svilupparle nelle loro forme abituali, mi sfuggivano, mi stancavano opponendomi degli ostacoli strani, insoliti. Le vedevo tutte tese verso l'azione e verso la battaglia. Le parole non potevano più restare scritte sulla carta, bisognava che scoppiassero nell'aria, dette o gridate. (Pirandello 1925)

Quindi, al di là delle apparenze, Pirandello fin dall'inizio sembrava essere profondamente in sintonia con le teorie e le posizioni artistiche di Marinetti e dei suoi compagni. Tuttavia, l'avvicinamento al teatro non era l'unico elemento che i futuristi suggerivano a Pirandello; egli sembrava aver liberamente e originalmente mutuato dal programma e dall'esempio dei futuristi, sia a livello stilistico che drammaturgico, traendone spunto per sviluppare inedite soluzioni teatrali.

Da questo punto in poi, intendo esaminare alcuni metodi del teatro

La trilogia del teatro nel teatro di Pirandello riconsiderata in continuità con il teatro futurista

sintetico, a cui Pirandello sembra essersi ispirato, e la loro applicazione nella trilogia del teatro nel teatro, al fine di valutare la portata dell'influenza del teatro sintetico sulle opere di Pirandello e di considerare come egli abbia affrontato e risolto i temi centrali della trilogia attraverso questi metodi.

Come menzionato all'inizio di questo articolo, Marinetti attribuì alle 'scene d'oggetti inanimati tipicamente futuriste' uno dei fattori del successo di *Sei personaggi in cerca d'autore*. In effetti, Marinetti sosteneva che il senso vitale e dinamico attribuito agli oggetti evocasse la nascita di un personaggio nel capolavoro pirandelliano.

Romagnoli allude qui al mio dramma simultaneo di oggetti *Vengono* che suggerì a Pirandello l'entrata o apparizione della modista Signora Pace nel secondo atto di *Sei Personaggi*, entrata imposta dalla presenza stessa degli attaccapanni carichi di cappelli. (SVTF 1931)

Abbiamo visto nel primo capitolo che Marinetti associava il suo dramma d'oggetti, ossia un «nuovo filone di sensibilità teatrale scoperto dal Futurismo» al rifiuto della 'verosimiglianza della trama'. Allo stesso modo, anche Pirandello condanna con veemenza la negazione del miracolo della nascita di Madama Pace in nome della verosimiglianza. Infatti, il Padre si rivolge con indignazione al capocomico e agli attori, sorpresi e agitati per l'improvvisa apparizione di quella modista, con queste parole.

IL PADRE (dominando le proteste) Ma scusino! Perché vogliono guastare, in nome d'una verità volgare, di fatto, questo prodigio d'una realtà che nasce, evocata, attratta, formata dalla stessa scena [...] (MN<sup>2</sup>: 718)

Nella sua prefazione alla versione del 1925 di *Sei personaggi in cerca d'autore*, Pirandello (MN<sup>2</sup>: 665) afferma che «contro una bugiarda apparenza logica, quella fantastica nascita» di Madama Pace «è sostenuta da una vera necessità in misteriosa organica correlazione con tutta la vita dell'opera». Da questa affermazione possiamo considerare non solo l'influenza del potere evocativo dell'oggetto, come sostenuto da Marinetti, ma anche quella del teatro visionico

di Masnata, in cui si affermava che anche i personaggi, all'occorrenza, sono visualizzati e materializzati dal nulla, senza mediazioni di verosimiglianza.

Esamineremo ora la 'simultaneità', che Romagnoli individua soprattutto in *Ciascuno a suo modo*, la seconda della 'trilogia', e su cui basa la continuità tra il teatro futurista e il teatro di Pirandello. Come esemplificato nel primo capitolo, nel teatro sintetico, la simultaneità era semplicemente una drammaturgia che giustapponeva diversi spazi distanti tra loro, sviluppando atti drammatici simultaneamente per sorprendere il pubblico. Era sincronica per quanto riguarda il tempo, senza includere ricordi del passato o tempi dilatati. Nel 'teatro visionico' di Masnata, invece, venivano utilizzate tecniche simili al flashback e si introduceva la profondità temporale. Anche lo spazio veniva distorto e compenetrato attraverso la memoria immediata del protagonista. Tuttavia, in ogni caso, la simultaneità nel teatro futurista funzionava esclusivamente all'interno della dimensione creata dall'autore.

La simultaneità per Pirandello sembra rappresentare un passo avanti rispetto al Futurismo. Come verificato nel secondo capitolo, l'intenzione di Pirandello era quella di esplorare le coincidenze o le incompatibilità tra un'opera immaginaria, creata e scritta dal drammaturgo, e le condizioni materiali della sua messa in scena. Pirandello cercava una compenetrazione simultanea di questi due elementi attraverso l'espedito del teatro nel teatro. In *Sei personaggi in cerca d'autore*, la vicenda viene ricreata sulla scena in frammenti, seguendo un ordine diverso da quello cronologico: ora rappresentata, ora discussa, ora narrata. La ragion d'essere dei personaggi è attualizzare il proprio dramma, compresi gli eventi passati, facendo coincidere e compenetrare il tempo e lo spazio delle vicende passate con quelli dell'attuale messa in scena di fronte al capocomico e agli attori. La Madre vive il momento passato della relazione tra sua figlia e il suo ex marito come un eterno presente in ogni rappresentazione.

IL CAPOCOMICO Ma se è già tutto avvenuto, scusi! Non capisco!

LA MADRE No, avviene ora, avviene sempre! Il mio strazio non è finito, signore! Io

La trilogia del teatro nel teatro di Pirandello riconsiderata in continuità con il teatro futurista

sono viva e presente, sempre, in ogni momento del mio strazio, che si rinnova, vivo e presente sempre.

(MN<sup>2</sup>: 735)

Allo stesso modo, il salottino di Madama Pace e il giardino con la vasca, evocati e ricostruiti sulla scena, appartengono sia al tempo e allo spazio della memoria, sia alla realtà delle esigenze materiali che costituiscono la finzione teatrale. Questi elementi sono compenetrati da dimensioni diverse, complementari ma al tempo stesso incompatibili. Lista (1990: 16-17) ha definito queste dimensioni come «interferenze alogiche dei diversi piani di realtà che erano la grande novità del sintetismo cerebrale». Infatti, personaggi chiave come *Il Padre* e *La Figliastro* sembrano operare su almeno tre piani di realtà. Il primo è quello del dramma lasciato incompiuto dal drammaturgo; il secondo è il piano della realtà quotidiana, a cui appartiene anche il pubblico; il terzo è il piano della creazione, che mira consapevolmente alla perfezione artistica in collaborazione con il capocomico e gli attori. Era la miscela di questi diversi piani di realtà a costituire la simultaneità per Pirandello.

La compenetrazione simultanea di diversi piani di realtà si verifica anche nelle altre due opere della trilogia, ossia *Ciascuno a suo modo* e *Questa sera si recita a soggetto*. Nella prima, attraverso l'espedito degli 'intermezzi corali' tra ogni atto, che si svolge nello stile di un dramma borghese tradizionale, e coinvolgendo 'le parti interessate' nelle vicende messe in scena, 'il pubblico' del teatro, e anche 'i critici teatrali', il piano della creazione fantastica e quello della realtà quotidiana si confrontano, si oppongono e alla fine, si compenetrano. Anche in *Questa sera si recita a soggetto*, nella forma singolare in cui il 'regista' presenta direttamente al pubblico il processo di creazione improvvisata, il piano della creazione fantastica fa irruzione nel piano della realtà quotidiana. Il pubblico non è mai completamente immerso nella creazione fantastica, ma le due dimensioni della realtà si compenetrano generando una sorta di effetto di alienazione.

In questo modo, Pirandello ha tratto dal teatro futurista il primo

suggerimento sulla simultaneità e l'ha fatta evolvere in una drammaturgia in sintonia con il soggetto della sua trilogia, ovvero la compenetrazione simultanea tra il luogo immaginario in cui avviene la vicenda narrata nel testo e il luogo della vita materiale, cioè il palcoscenico del teatro dove l'opera viene effettivamente rappresentata di fronte al pubblico.

Pirandello, proseguendo sulla linea dell'intersezione di diversi piani di realtà, avrebbe adottato anche un'altra proposta innovativa del teatro futurista: la partecipazione del pubblico all'azione. Per i futuristi, era particolarmente importante che l'azione avesse un carattere provocatorio e aggressivo, finalizzato a distruggere tutte le forme artistiche del passato e a creare un'arte nuova. Di conseguenza, il confine tra palcoscenico e pubblico veniva letteralmente spazzato via dalla violenza dell'azione scatenata dal palcoscenico, mentre l'azione scenica invadeva platea e spettatori. Tuttavia, per Pirandello, d'altra parte, la partecipazione del pubblico all'azione rappresentava una condizione necessaria per esplorare le coincidenze o le incompatibilità tra l'opera immaginaria creata e scritta dal drammaturgo, e le condizioni materiali della sua messa in scena. La creazione fantastica presentata sulla scena doveva, infatti, entrare in contatto diretto con il mondo della vita materiale a cui apparteneva il pubblico.

In *Sei personaggi in cerca d'autore*, il coinvolgimento del pubblico nell'azione drammatica era limitato. La presenza di un pubblico reale veniva ignorata, poiché l'ambientazione era quella di un teatro vuoto durante una prova, dove apparivano sei personaggi. Il piano della realtà quotidiana si manifestava attraverso la rivelazione della natura fittizia del teatro, come la messa a nudo degli attori al di fuori dei loro ruoli, nonché le varie restrizioni ed esigenze legate alla rappresentazione. Tuttavia, a partire dalla revisione del 1925, con i personaggi che recitavano anche alla platea, la creazione fantastica riuscì a toccare il mondo della vita materiale.

In *Ciascuno a suo modo*, il piano della realtà quotidiana si amplia rispetto a *Sei personaggi in cerca d'autore*. Negli intermezzi corali, che iniziano non appena il primo e il secondo atto sono terminati, sul palcoscenico appare un

set che riproduce i corridoi del teatro. In questa ambientazione, 'il pubblico' e 'i critici' finti, e infine anche i protagonisti reali della vicenda messa in scena, entrano sul palcoscenico e iniziano a commentare la commedia appena conclusa.

Il sipario, appena abbassato, si rialzerà per mostrare quella parte del corridoio del teatro che conduce ai palchi di platea, alle poltrone, alle sedie e, in fondo, al palcoscenico. E si vedranno gli spettatori che a mano a mano vengono fuori dalla sala, dopo aver assistito al primo atto della commedia. (MN<sup>3</sup>: 359)

Il 'pubblico', i 'critici teatrali' e i 'protagonisti' sono qui, in senso stretto, una creazione fantastica, ma, insieme alla scenografia sul palco, che riproduce i corridoi del teatro, avrebbero offerto un'immagine speculare fin troppo chiara al pubblico reale. Ciò avrebbe eliminato il confine tra palcoscenico e platea, e questo artificio avrebbe suggerito una fusione tra le due aree. Anche in questo caso, il piano della creazione fantastica e quello della vita quotidiana si compenetravano, coinvolgendo direttamente il pubblico reale. Inoltre, nel 1933, revisionando la commedia, Pirandello non solo estese l'azione allo spiazzo davanti al teatro e presso il botteghino, ma introdusse anche espedienti come la distribuzione di volantini travestiti da edizioni straordinarie di giornale, spesso distribuiti dai futuristi nel corso delle loro manifestazioni. A questo punto, la creazione fantastica si era ormai fusa con una realtà completamente quotidiana.

In *Questa sera si recita a soggetto*, il grado di coinvolgimento del pubblico reale nell'azione aumenta ulteriormente. Oltre alla drammaturgia extradiegetica, in cui il regista parla direttamente al pubblico reale dal palcoscenico, e alla messa in scena di una processione religiosa attraverso le navate della sala<sup>9</sup>, nell'intermezzo l'azione si svolge contemporaneamente

---

<sup>9</sup> Nella *Sagra del Signore della Nave*, che Pirandello mise in scena come rappresentazione inaugurale del Teatro Odescalchi nel 1925, egli utilizzò l'intera sala per una processione religiosa, con l'obiettivo di ottenere un'ispirazione totale, capace di racchiudere in sé una visione complessiva della vita e dell'umanità.

sul palcoscenico e in quattro punti diversi del ridotto. Questo espediente costringe gli spettatori, spontaneamente divisi in gruppi, a chiedersi che cosa stia accadendo altrove e a sentire la tentazione di spostarsi per scoprirlo. Il piano della realtà comprende ormai anche il movimento e l'azione degli spettatori stessi.

In questa sezione, concentrandoci sulle 'scene d'oggetti inanimati', sulla 'simultaneità' e sulla 'partecipazione del pubblico all'azione', abbiamo esaminato il cosiddetto 'Pirandello al trapezio futurista' all'interno della trilogia del teatro nel teatro. In effetti, la continuità più notevole tra il teatro futurista e quello pirandelliano si riscontra proprio sul piano delle realizzazioni drammaturgiche. Le 'scene d'oggetti inanimati' del teatro futurista si evolvono nell'evocazione scenica di Madama Pace «sostenuta da una vera necessità in misteriosa organica correlazione con tutta la vita dell'opera». La 'simultaneità', invece, si sposta dalla semplice giustapposizione di spazi distanti e dall'azione simultanea destinata a sorprendere il pubblico, alla compenetrazione simultanea di diversi piani di realtà. Inoltre, la 'partecipazione del pubblico all'azione' non si limita più alle provocazioni e al linguaggio aggressivo rivolto al pubblico dal palcoscenico, ma si sublima in una drammaturgia che utilizza effettivamente la sala e il ridotto, coinvolgendo pienamente il pubblico nell'azione scenica.

### **3.2 Differenze direzionali e divergenze**

Come verificato nella sezione precedente, Pirandello aveva effettivamente ereditato molte ispirazioni dal teatro futurista, ma le aveva sviluppate in una drammaturgia unica, in linea con il tema centrale della sua trilogia del teatro nel teatro. È importante sottolineare che, nonostante l'intervento dei futuristi abbia avuto certamente l'effetto di sconvolgere la tradizione delle convenzioni teatrali, il merito di aver tratto le conseguenze più feconde dalle loro innovazioni teoriche spetta a Pirandello più che a Marinetti e ai suoi seguaci. Mentre i futuristi avanzavano con impulsi distruttivi e spensierati entusiasmi finì a sé stessi, Pirandello aveva un obiettivo ben preciso:

realizzare il soggetto della sua trilogia, ovvero la compenetrazione simultanea tra il luogo immaginario in cui avviene la vicenda narrata nel testo e il luogo della vita materiale, cioè il palcoscenico del teatro, dove l'opera viene effettivamente rappresentata di fronte al pubblico.

Ebbene, dove sono le divergenze tra i futuristi e Pirandello nella riforma del teatro? Come già citato all'inizio di questo articolo, Marinetti fin dall'inizio aveva espresso giudizi restrittivi su Pirandello: lo considerava, da un lato, un autore che utilizza «delle scene d'oggetti inanimati tipicamente futuriste»; dall'altro, però, lo accusava di indulgere in «lungaggini filosofiche e psicologiche ultra-passatiste». Questa valutazione è rimasta invariata almeno fino al 1929. Durante la conferenza triestina su *Qualità e difetti della letteratura d'oggi*, Marinetti ribadì le sue posizioni, confermando la sua critica a Pirandello.

Pirandello è un futurista perché porta nel teatro problemi psicologici mai presentati prima. [...] Ma mentre sotto un certo punto di vista egli è un futurista, da un altro lato è un passatista.

(QD: II)

Uno dei punti di divergenza tra i futuristi e Pirandello sembra essere stata la loro diversa percezione dell'inclusione della psicologia umana nel teatro. Pirandello, riconoscendo che «la presunta unità del nostro io non è altro in fondo che un aggregamento temporaneo scindibile e modificabile di stati di coscienza più o meno chiari» (AS: 587), introduce nel teatro «la scomposizione dell'io» riferendosi ora alla coscienza dell'autore, ora alla personalità dei personaggi. I futuristi, invece, proclamavano di voler «distruggere nella letteratura l'io» e insistevano sulla sostituzione della psicologia umana con «l'ossessione lirica della materia». In altre parole, intendevano escludere il più possibile la psicologia umana dal teatro. Soprattutto a Marinetti doveva dispiacere la centralità normativa dell'io autoriale pirandelliano, che si opponeva all'apertura del testo e della scena verso gli estremi della sperimentazione tematica e formale, caratteristici del

teatro sintetico.

Un'altra divergenza tra i futuristi e Pirandello sembra risiedere nella loro fede definitiva nella forma teatrale. Certamente, Pirandello, come i futuristi, rifiutava alcune convenzioni teatrali e, nella sua trilogia del teatro nel teatro, esplorava tutte le possibili forme di superamento delle strutture teatrali tradizionali. Tuttavia, a differenza dei futuristi, non perseguì l'obiettivo di distruggere la forma stessa del teatro.

Il «senso universale» che Pirandello individuava nella «concitazione della lotta disperata» (MN<sup>2</sup>: 657) dei sei personaggi sembra risiedere nella 'ricerca dell'écriture di messa in scena nell'assenza di narrazione'. Questa ricerca era possibile solo attraverso la forma del teatro nel teatro, dove si poteva realizzare, anche se parzialmente, la coincidenza tra l'opera creata e scritta dall'autore e le condizioni materiali della sua rappresentazione.

Anche negli intermezzi corali di *Ciascuno a suo modo*, Pirandello adotta metodi futuristi di accadimento, come l'intrusione dei 'protagonisti' della vicenda e l'immediata vivisezione dell'opera da parte del 'pubblico' o dei 'critici teatrali'<sup>10</sup>, per simulare situazioni apparentemente incontrollabili. Tuttavia, Pirandello presta estrema attenzione a non lasciare alcuno spazio alla contingenza. Negli intermezzi corali e negli scontri che li animano, infatti, non è il pubblico reale presente in sala a entrare a far parte dell'azione, ma solo la sua falsa immagine speculare. La riproduzione dei corridoi del teatro sul palcoscenico rispondeva a una considerazione simile. Utilizzando i corridoi reali, esisteva il rischio che l'opera, rigorosamente

---

<sup>10</sup> In un'intervista al giornale *Il Messaggero*, circa un anno prima di scrivere *Ciascuno a suo modo*, Pirandello aveva già parlato della sua visione di 'Intermezzi corali', in cui esprimeva l'intenzione di ricreare il processo di vivisezione che il pubblico avrebbe eseguito sul suo dramma: «L'intromissione brutale degli altri nella vita di ognuno di noi, se ci pensa, è terribile. Nessuno è padrone di sé stesso [...] Ma non è forse così anche dell'opera di teatro: del dramma che si svolge sulla scena? Calata la tela, ed ecco la platea, gli estranei, i critici, prendere il sopravvento, impadronirsi dei personaggi, discuterli, travisarli, scomporre l'unità dell'opera d'arte, frantumarla a piacer loro, cambiare le idee, capovolgerle. Nei miei intermezzi corali cercherò appunto di riprodurre io stesso il 'processo' che il pubblico farà al mio dramma: la sua vivisezione ...» (Pupo 2002: 147)

concepita e scritta dall'autore, si dissolvesse, come auspicavano i futuristi, in un conflitto con il mondo materiale. Pirandello, invece, non apre affatto lo spettacolo alla partecipazione o alla contestazione del pubblico reale. Ciò che Pirandello cercava era una forma di teatro che permettesse alla creazione fantastica, perfetta e armoniosa, concepita dallo scrittore, di calarsi nel mondo della vita materiale e di far sì che le due dimensioni si confrontassero sul palcoscenico. In sostanza, la riforma teatrale di Pirandello rappresentò un programma di riscoperta e recupero di forme teatrali, segnando la fine delle tensioni distruttive del Futurismo.

### **Conclusioni**

L'analisi condotta in questo studio ha permesso di evidenziare la complessità del rapporto tra la drammaturgia futurista e quella pirandelliana, in particolare nelle loro convergenze e divergenze nel contesto della trilogia del teatro nel teatro. Se da un lato il Futurismo, con le sue tensioni distruttive e le sue provocazioni radicali, ha rappresentato un impulso fondamentale per sconvolgere le convenzioni teatrali tradizionali, Pirandello, dall'altro, ha saputo trasformare queste suggestioni in un percorso artistico unico, profondamente radicato nella sua visione dell'arte teatrale.

La trilogia del teatro nel teatro di Pirandello, come dimostrato, si sviluppa attraverso l'adozione e la rielaborazione di tre principi centrali del teatro futurista: le 'scene d'oggetti inanimati', la 'simultaneità' e la 'partecipazione del pubblico all'azione'. Tuttavia, Pirandello non si è limitato a replicare questi elementi, ma li ha sublimati in una drammaturgia che mira a esplorare le coincidenze e le incompatibilità tra la creazione fantastica dell'autore e le condizioni materiali della sua rappresentazione scenica. La 'simultaneità', ad esempio, non è più una semplice giustapposizione di spazi e tempi diversi, ma una compenetrazione di piani di realtà distinti e complementari. Allo stesso modo, la 'partecipazione del pubblico' non assume un carattere aggressivo e provocatorio, ma diventa uno strumento per far interagire il mondo immaginario della scena con quello materiale

della platea.

Inoltre, la ricerca pirandelliana si distingue per l'attenzione alla forma teatrale, non vista come una struttura da distruggere, ma come un luogo di rielaborazione e riscoperta. Mentre i futuristi auspicavano l'annientamento delle convenzioni e della stessa forma teatrale, Pirandello preferiva di riaffermarne il valore, utilizzandola come mezzo per indagare le potenzialità espressive e i limiti del linguaggio teatrale. La sua trilogia, in questo senso, rappresenta un 'teatro che si fa', in cui le opere non sono semplicemente rappresentazioni finite, ma processi in divenire, capaci di coinvolgere attori, pubblico e spazio scenico in una continua dinamica creativa.

Infine, è proprio la capacità di Pirandello di dialogare con le innovazioni teoriche e pratiche del Futurismo senza rinunciare alla propria visione artistica a consacrarlo come uno dei grandi innovatori del teatro del Novecento. La sua trilogia del teatro nel teatro non solo si pone in continuità con alcune delle più audaci sperimentazioni futuriste, ma rappresenta anche un superamento delle loro istanze distruttive, riaffermando il teatro come uno spazio privilegiato per riflettere sulla complessità dell'esperienza umana e sulla relazione tra immaginazione e realtà.

Questo studio, dunque, intende inquadrare l'opera pirandelliana non solo come un capitolo fondamentale all'interno della storia del teatro italiano, ma anche come un ponte tra le avanguardie artistiche del Novecento e una concezione moderna e innovativa del fare teatro.

## Testi

Filippo Tommaso Marinetti

2004 *Teatro*, a cura di J. Schnapp, vol. 2, Milano, Mondadori.

2010 *Teoria e invenzione futurista*, a cura di L. De Maria, «I Meridiani», Milano, Mondadori.

AA *Dopo il teatro sintetico e il teatro a sorpresa, noi inventiamo il teatro antipsicologico astratto di puri elementi e il teatro tattile* (marzo 1924), in Marinetti (2010) 170-174.

MTLF *Manifesto tecnico della letteratura futurista* (11 maggio 1912), in Marinetti (2010) 46-62.

La trilogia del teatro nel teatro di Pirandello riconsiderata in continuità con il teatro futurista

- QD *Qualità e difetti della letteratura d'oggi* (1929), in D'Ambrosio (1999) 100.
- SVTF *Spagna veloce e toro futurista*, Milano, Giuseppe Morreale Editore, Milano, 1931 (ora in Marinetti 2010: CLVIII)
- TFS *Il teatro futurista sintetico Atecnico-dinamico-simultaneo-autonoma-alogico-irreale* (11 gennaio-18 febbraio 1915), in Marinetti (2010) 113-121.
- TV *Il Teatro di Varietà* (21 novembre 1913), in Marinetti (2010) 80-91.
- VF *La voluttà di essere fischiati* (11 gennaio 1911, 1915), in Marinetti (2010) 310-313.
- Pino Masnata
- 1920 *Il teatro visionico* (14 novembre), in NA-MP (2019) 279.
- Luigi Pirandello
- 1925 *En confidence* in «Le Temps», 20 luglio 1925.
- AS *Arte e scienza* (1908), in SI (2006) 587-606.
- MN<sup>2</sup> *Maschere Nude*, a cura di A. d'Amico, vol. II, «I Meridiani», Milano, Mondadori, 1993.
- MN<sup>3</sup> *Maschere Nude*, a cura di A. d'Amico, vol. III, «I Meridiani», Milano, Mondadori, 2007.
- MN<sup>4</sup> *Maschere Nude*, a cura di A. d'Amico, vol. IV, «I Meridiani», Milano, Mondadori, 2007.
- SI *Saggi e interventi*, a cura di Ferdinando Taviani, «I Meridiani», Milano, Mondadori, 2006.
- TL *Teatro e letteratura* (1918), in SI (2006) 1067-1073.
- NA-MP *Nuovi archivi del futurismo. manifesti programmatici: teorici, tecnici, polemici*, a cura di M. D'Ambrosio, Roma, De Luca, 2019.

## Riferimenti bibliografici

Calendoli G.

- 1967 *Dai Futuristi a Pirandello attraverso il "grottesco"*, in «Sipario», no. 260, dicembre, 14-16.

Cigliana S.

- 2004 *Pirandello, futurista "a suo modo"*, in «Italian Culture» XXII, Michigan State University Press, 21-46.

Kikuchi M.

- 2011 *Studio della "Trilogia del teatro nel teatro" di Pirandello: l'assenza di narrazione e l'écriture di messa in scena nei Sei personaggi in cerca d'autore*, «Academic bulletin», n. 76, Kyoto, Università degli Studi Stranieri di Kyoto, 261-276 (菊池正和「ピラネッロの「劇中劇三部作」研究 —叙述の不在と上演のエクリチュール その1『作者を採す六人の登場人物』, 『京都外国語大学研究論叢』第76号, 261-276).

- 2012 *Studio della “Trilogia del teatro nel teatro” di Pirandello: l’assenza di narrazione e l’écriture di messa in scena in Ciascuno a suo modo*, «Academic bulletin», n. 79, Kyoto, Università degli Studi Stranieri di Kyoto, 233-246 (菊池正和「ピランデッロの「劇中劇三部作」研究 — 叙述の不在と上演のエクリチュール その2『各人各様に』」, 『京都外国語大学研究論叢』第79号, 233-246).
- 2014 *Il rapporto tra la messa in scena improvvisata e il testo narrativo nella “Trilogia del teatro nel teatro”*, «Studies in Language and Culture», n. 40, Osaka, Graduate School of Language and Culture, Osaka University, 61-82 (菊池正和「『劇中劇三部作』における即興演出と叙述テキストの関係性について」, 『言語文化研究』第40号, 大阪大学大学院言語文化研究科, 61-82).
- Lista G.
- 1990 *Lo spettacolo futurista*, Firenze, Cantini.
- Pupo I.
- 2002 *Interviste a Pirandello «Parole da dire, uomo, agli altri uomini»*, Soveria Mannelli, Rubbettino.
- Romagnoli E.
- 1925 *In platea*, Bologna, Zanichelli.
- 1927 *Il teatro futurista giudicato da Romagnoli, Tilgher e Bragaglia* in «Teatro» 5, no. 3, marzo-aprile, 29 (ora in Marinetti 2010: CLVIII)
- Saponaro D. e Torsello L. (a cura di)
- 2019 *Luigi Pirandello Il Premio Nobel negli Archivi*, Roma, Bulzoni.
- Tilgher A.
- 1930 *Il teatro di F. T. Marinetti*, «Cinema e teatro» 4, n. I, 15 gennaio.
- Verdone M.
- 1988 *Teatro del tempo futurista*, Roma, Bulzoni.
- Vicentini C.
- 1993 *Pirandello il disagio del teatro*, Venezia, Marsilio.