SCENE DI FAMIGLIA:
DAL CARATTERE DEL TEATRO BORGHESE AI RUOLI PIRANDELLIANI

MARIA ELENA SANTUCCIO

Riassunto: Attraverso la promozione di un modello stabile e “naturale” di famiglia il teatro pedagogico-mimetico borghese svolge un ruolo importante nel progetto di disciplinamento e di controllo degli italiani. Il modello egemone di famiglia borghese basato sull'autorità maritale, la subordinazione femminile e la doppia morale è messo in discussione dalle nuove drammaturgie epiche. I futuristi, i grotteschi e Pirandello dimostreranno l'inadeguatezza dei ruoli come categorie stabili. I futuristi propongono l'abolizione del matrimonio e della famiglia tradizionale, i grotteschi si oppongono alla doppia morale e Pirandello analizza la subordinazione coniugale della donna.

La famiglia costituisce uno dei nuclei tematici più importanti del teatro pirandelliano e, in genere, della produzione teatrale tra Ottocento e Novecento. La centralità della famiglia nella drammaturgia dell'Italia unita si spiega con la funzione di primo piano assegnata dai governi post-unitari all'istituzione familiare come garante della continuità e della stabilità sociale. Il modello egemone di famiglia, legittimato dalle norme giuridiche e sostenuto dal teatro cosiddetto borghese, era caratterizzato da una rigida struttura gerarchica. L'autorità maritale e la subordinazione femminile erano i cardini di una distribuzione dei ruoli inappellabile, in quanto specchio delle inclinazioni naturali di uomo e donna. Nel teatro borghese questa visione ideologica è presentata come oggettiva e assoluta attraverso l'utilizzazione di tecniche drammatiche realiste quali la mimesi e lo scioglimento catartico. In *I mariti* di Achille Torelli (1867), *Cause ed effetti* (1871) di Paolo Ferrari, *La moglie ideale* (1890) di Marco Praga, *La morte civile* (1861) di Paolo Giacometti, *Tristi amori* (1887) e *Come le foglie* (1900) di Giuseppe Giacosa la famiglia viene descritta come una struttura naturale all'interno della quale l'individuo “normale” e “sano” trova la sua completa realizzazione. Al contrario, il fallimento familiare coincide con il prevalere di atteggiamenti “innaturali” e viene “medicalizzato”.

Il modello di rispettabilità familiare borghese è minacciato nel primo decennio del Novecento dall'emergere di istanze di rinnovamento nazio-

nale¹. Uno dei fautori del cambiamento è il movimento futurista, che afferma la necessità, nell'interesse della comunità nazionale, di collocare la funzione sociale di uomini e donne fuori del matrimonio. La contestazione del modello borghese prosegue nel dopoguerra quando la mobilitazione delle donne nell'economia bellica e la diffusione dei movimenti emancipazionisti rivelano l'inadeguatezza della tradizionale distribuzione dei ruoli. Il teatro grottesco e il teatro di Pirandello riflettono appunto questa inadeguatezza attraverso la condanna della doppia morale e del ruolo dominante svolto dagli uomini nella costruzione delle categorie di femminilità e maschilità.

La sovversione delle posizioni ideologiche promosse dal teatro borghese si basa sull'introduzione di tecniche che rompono l'assolutezza della rappresentazione drammatica realista. Le tecniche di montaggio adottate dai futuristi spezzano il "normale" svolgimento dell'azione drammatica tradizionale, mentre lo sdoppiamento del personaggio ad opera dei grotteschi in *La maschera e il volto* di Luigi Chiarelli (1916), *L'uomo che incontrò se stesso* (1918) di Luigi Antonelli e *L'uccello del paradiso* (1919) di Enrico Cavacchioli evidenzia la convenzionalità dei ruoli di uomo e donna. Nelle pièces pirandelliane *La morsa* (1892), *La ragione degli altri* (1895), *Il berretto a sonagli* (1918), *Come prima, meglio di prima* (1919), *L'uomo, la bestia, la virtù* (1919), *La signora Morli, una e due* (1920), e *Come tu mi vuoi* (1930) l'insistenza sui ruoli assegnati dall'uomo alla figura femminile mostra la donna come esito del consolidamento del potere patriarcale. Il paradigma pirandelliano della "recita della parte", in *Il piacere dell'onestà* (1917) e *Il giuoco delle parti* (1918), pone l'accento sulla posizione dell'individuo nella famiglia come prodotto sociale e non "naturale".

L'esame delle diverse soluzioni, formali e contenutistiche, adottate dai drammaturghi nel trattare il tema della famiglia contribuisce a chiarire la funzione svolta dal teatro quale strumento non solo di divulgazione ma anche di contestazione dei valori egemoni.

La famiglia, il teatro e l'educazione degli italiani

Il discorso sulla famiglia, sui ruoli e sui rapporti tra i sessi si deve inquadrare all'interno delle questioni sociali e politiche dell'epoca, tenendo conto, in particolare, della campagna moralizzatrice dei governi post-unitari.

Chiara Saraceno ha osservato come, a partire dall'Unità d'Italia e fino

¹ Per un'analisi della rispettabilità e delle sfide al modello borghese come fenomeni culturali europei si veda Mosse, *Sessualità e nazionalismo*.

al codice civile fascista del 1942, ci sia stato un intervento sempre più esplicito e articolato da parte dello Stato nella normazione dei rapporti tra i sessi e dei rapporti familiari:

Lo Stato non solo tende a sostituirsi alla Chiesa, ai casati, alle parentele e alle comunità nel regolare la formazione e vita delle famiglie e il rispetto delle norme relative al comportamento adeguato a ciascun sesso, ma progressivamente definisce come di interesse pubblico una serie di ambiti prima lasciati alla società civile².

Fatta l'Italia bisognava fare gli italiani, per legare i cittadini alle istituzioni bisognava educarli al rigore morale. La definizione di un nucleo familiare stabile era fondamentale per il progetto educativo di nazionalizzazione. Nel 1886 il Ministro dell'Istruzione affermò che gli italiani dovevano essere "onesti ed operosi, un pregio per le loro famiglie, e devoti al re e al loro paese"³. Una famiglia ordinata gerarchicamente e in cui ogni membro ha un proprio ruolo rispecchia lo Stato ed educa al rispetto dell'autorità e al controllo della sessualità. Per il mantenimento della gerarchia e dell'ordine familiare, e quindi della rispettabilità, assunse un'importanza centrale la funzione disciplinare del capofamiglia. Il codice civile Pisanelli (1861-1865) e il codice penale Zanardelli (1890) stabilirono un modello giuridico di famiglia centrato sull'autorità maritale, la subordinazione femminile e la doppia morale. L'onore della famiglia era associato al marito, l'onore del marito dipendeva dall'onestà della moglie. Il conflitto fra i sessi veniva ricomposto nel nome di una distribuzione dei ruoli che riservava all'uomo la sfera pubblica e produttiva e alla donna il governo della casa. Questa suddivisione dei ruoli avrebbe dovuto rispecchiare le tendenze naturali di uomo e donna. Il giurista Carlo Francesco Gabba, autore dello studio *Della condizione giuridica delle donne* (1880), dichiarò che la donna "divenuta sposa, per voto della stessa natura, entra in certi rapporti di dipendenza con il marito"⁴.

La necessità di definire i ruoli come categorie stabili pose il problema della sessualità al centro del dibattito sociale in Europa tra Ottocento e Novecento. Michel Foucault ha fatto notare come questo grande interesse

² Saraceno, *Le donne nella famiglia*, 126. Sui cambiamenti nel diritto di famiglia dall'Unità alla Costituzione repubblicana si veda anche Saraceno, *Mutamenti della famiglia e politiche sociali in Italia*, 37-42.

³ Duggan, *Breve Storia d'Italia*, 185.

⁴ Saraceno, *Le donne nella famiglia*, 110.

per la vita sessuale sia stato veicolo di controllo e repressione. La crescente influenza di medici e scienziati ebbe un ruolo fondamentale nella costruzione “oggettiva” delle categorie di maschilità e di femminilità e nella individuazione ed esclusione della sessualità deviante⁵. La donna era considerata fisiologicamente debole, sensibile, sottomessa e altruista. La debolezza fisica della donna esigeva protezione e guida da parte dell'uomo, padre o marito. La predestinazione biologica faceva della maternità un obbligo e relegava la donna alle cure domestiche. Affermando la tesi di una forte analogia tra il funzionamento del corpo e la società, si creava uno stretto legame tra l'ordine naturale e il rapporto gerarchico tra i due sessi. Per quanto riguarda la trasgressione e le manifestazioni della sessualità “normale” e “deviante” si giustificò con criteri scientifici la doppia morale. In *Le psicopatie sessuali* (1889), pubblicato in Italia con una introduzione di Cesare Lombroso, Richard von Krafft-Ebing spiegava che “l'uomo sente più vivace il bisogno dell'amplesso (...) e seguendo l'imperioso suo istinto è aggressivo ed impetuoso nella conquista d'amore”, a differenza della donna, la quale, se “d'intelligenza normale e buona educazione”, mostra un “desiderio sessuale languido”⁶. Krafft-Ebing evidenziava il nesso tra la passività della donna e la stabilità sociale, affermando che se la donna non fosse passiva, “il mondo intero diventerebbe un bordello, e matrimonio e famiglia sarebbero inconcepibili”⁷. Al contrario, dato che la natura gli aveva assegnato il ruolo attivo, l'uomo era più incline ad oltrepassare i limiti della morale, si dedusse, quindi, che la trasgressione femminile era più grave e doveva essere punita più severamente di quella maschile:

poiché all'uomo la natura assegnò la parte attiva sulle relazioni sessuali, egli rischia di oltrepassare i limiti fissati dalla legge e dal buon costume. L'adulterio nella donna è di gran lunga più grave, e più ancora dovrebbe considerarlo la legge, di quello commesso dall'uomo. L'adultera non solo disonora sè stessa, ma anche il marito e la famiglia, per non parlare del Pater incertus. Lo stimolo carnale più forte e la posizione in società dell'uomo, lo fanno cadere più facilmente; la donna dispone di molti mezzi a sua difesa⁸.

⁵ Foucault, *Histoire de la sexualité*.

⁶ Krafft-Ebing, *Le Psicopatie sessuali*, 10.

⁷ Krafft-Ebing, *Le Psicopatie sessuali*, 10.

⁸ Krafft-Ebing, *Le Psicopatie sessuali*, 11.

Queste idee trovarono ampio consenso nel mondo scientifico italiano, ricorrendo, ad esempio, in *Sensibilità femminile* (1892) dell'antropologo Giuseppe Sergi e in *La donna delinquente, la prostituta e la donna normale* (1923) di Cesare Lombroso e Guglielmo Ferrero⁹.

Inserendosi in questo quadro di definizione discorsiva della maschilità e femminilità, il teatro si afferma come uno dei canali del controllo culturale dei comportamenti. L'ordine naturale nella distribuzione dei ruoli verrà sostenuto attraverso le strutture della produzione a carattere pedagogico. All'interno del programma di sviluppo morale degli italiani il teatro si presenta come strumento didattico e formativo privilegiato. In una relazione ministeriale del 1867 il marchese Cesare Trevisani dichiarava:

Se si pensa che l'Italia possiede oltre 350 teatri e 100 compagnie comiche, che danno per lo meno pascolo ad oltre 100.000 spettatori di sera in sera, di cui oltre la metà non ha altra istruzione che quella che riceve per tal mezzo, si vedrà quanto importi a un Governo dirigere questa imponente forza intellettuale verso il suo retto sentiero adoperando tutti i legittimi mezzi, perché la civiltà, la libertà, la coscienza, la famiglia e la patria non vi ricevano la minima scossa, il bello si rannodi col vero e col buono in un amplesso finale¹⁰.

Dai motivi dell'impegno civile¹¹ e dell'amore e dei sentimenti ideali¹² che caratterizzano la produzione della prima metà dell'Ottocento si passa, a partire dagli anni '60, al matrimonio, alla famiglia, al triangolo adulterino. Queste tematiche sono poste al centro della produzione teatrale e sorreggeranno sia la commedia, *I mariti* di Achille Torelli (1867), *Cause ed effetti* (1871) di Paolo Ferrari, *La moglie ideale* (1890) di Marco Praga, che il dramma sentimentale *La morte civile* (1861) di Paolo Giacometti, *Tristi amori* (1887) e *Come le foglie* (1900) di Giuseppe Giacosa.

⁹ Wanrooij, *Storia del pudore*, 172-173.

¹⁰ Trevisani, *Sulle condizioni della letteratura drammatica*, 13.

¹¹ Mi riferisco ad esempio ai drammi storici di Alessandro Manzoni (*Il conte di Carmagnola* 1820 e *l'Adelchi* 1822), di Silvio Pellico (*Ester d'Engaddi* e *Iginia d'Asti* 1822) e di Giovanni Battista Niccolini (*Antonio Foscari* 1823 e *Arnaldo da Brescia* 1843). Nel teatro musicale si vedano le opere "risorgimentali" di Giuseppe Verdi fra cui *Nabucco* 1842, *I lombardi alla prima crociata* 1843, *Ernani* 1844, *I vespri siciliani* 1855.

¹² *Francesca da Rimini* 1815 di Silvio Pellico, ad esempio, descrive l'amore di Paolo e Francesca quale sentimento puro, spirituale e ideale, non come irrefrenabile attrazione fisica.

Nella sua convenzionalità il cosiddetto teatro borghese ricomponeva il conflitto tra i sessi attraverso il sentimentalismo e la condanna della trasgressione. L'intento pedagogico di questa produzione si realizza orientando l'ideologia dello spettatore attraverso meccanismi di identificazione con i personaggi e i fatti rappresentati. La figura centrale ha degli attributi ben precisi. Questi formano l'identità, l'unità del personaggio. Gli elementi del carattere possono anche essere contrastanti, ma il personaggio-eroe segue un percorso di formazione che lo conduce ad armonizzarli. L'eroe costituisce l'elemento strutturale dominante ed ha funzioni relativamente stabili. L'azione si sviluppa dal carattere del personaggio e procede linearmente verso lo svolgimento finale in cui si risolvono le ambivalenze e si stabilisce un ordine sentito dallo spettatore come "naturale".

Prendiamo in esame *La morte civile* di Giacometti. Si tratta di un'opera particolarmente interessante, in quanto avrebbe dovuto sensibilizzare l'opinione pubblica a favore del divorzio¹³. La situazione che viene presentata è molto particolare perché il marito è un ergastolano. L'istituto del matrimonio non viene intaccato ma protetto. Permettendo alla moglie dell'ergastolano di divorziare, le si dà la possibilità di sposarsi di nuovo e si evita che abbia rapporti illegittimi con altri uomini. Inoltre, come vedremo, si ribadisce la "naturalità" della famiglia rispettabile.

Nella *Morte civile* il protagonista, Corrado, è un siciliano sostanzialmente buono ma di temperamento sanguigno. Non riuscendo a controllare la propria passionalità, finisce per uccidere il cognato. Sapremo in seguito, come circostanza attenuante, che il malvagio cognato tramava di rapire Rosalia, moglie di Corrado. Condannato all'ergastolo, Corrado riesce a fuggire approfittando della fiducia delle guardie, fiducia che si era conquistato grazie alla sua fondamentale bontà. Nel frattempo, Rosalia, rimasta sola con una figlia di un anno, viene soccorsa dal dottor Palmieri, "uomo della Provvidenza"¹⁴, come si definisce egli stesso. Il dottore, che ha perso moglie e figlia, decide di fare da padre alla bimba, mentre Rosalia finge di esserne l'istitutrice. Corrado riesce finalmente a trovare Rosalia la quale gli confessa di essersi innamorata del dottor Palmieri, ma di non avere una relazione con lui. In un primo momento, Corrado vorrebbe fuggire con moglie e figlia, poi però si rende conto che questo piano è ancora una volta

¹³ Nell'ambito del dibattito politico sul divorzio Ehmer ha individuato due gruppi: da un lato coloro che ritenevano che per tutelare il matrimonio occorresse permettere il divorzio in casi speciali, dall'altro coloro che, influenzati dalla Chiesa Cattolica, affermavano il principio dell'indissolubilità del matrimonio e ne condannavano la secolarizzazione.

¹⁴ Giacometti, *La morte civile*, 157.

frutto della sua passionalità. Non gli rimane quindi che suicidarsi per permettere al dottore e a Rosalia di legalizzare il loro onesto rapporto e per dare alla figlia la possibilità di crescere in una famiglia onorata. Corrado si redime così dalla colpa e dal disonore. Come ha giustamente rilevato Roberto Alonge, in questa commedia abbiamo una “gara di bontà”: Corrado è “il più buono”, ma “buona la figlia e buona la mamma” e “buonissimo il dottore”¹⁵.

Il personaggio è spinto da forze individuali, personali, naturali. Lo spettatore si identifica con il personaggio, soffre e teme con lui, sente l'inevitabilità di quello che accade sulla scena: la necessità provvidenziale che Corrado si tolga di mezzo, che Rosalia sposi il dottore, che la bimba non sappia mai chi è il suo vero padre. Si presenta alla fine una realtà coerente e ordinata il cui sistema di valori corrisponde a qualcosa di immutabile e naturale. La coerenza della realtà presentata tranquillizza lo spettatore¹⁶. L'intemperanza di Corrado viene punita, la continenza del dottore e di Rosalia viene ricompensata. A differenza di Corrado, il dottore e Rosalia riescono a controllare la passione, frenando gli ardori sessuali. L'amore virtuoso e la famiglia onorata trionfano.

La morte civile si basa su mimesi e catarsi. Abbiamo l'illusione della realtà. L'imitatio naturae. Il circuito comunicativo interno (personaggio-personaggio) è separato da quello esterno (autore-pubblico). L'esistenza di autore e pubblico viene negata e ciò che accade sulla scena è accettato come verità oggettiva. Lo spettatore partecipa emozionalmente agli avvenimenti. I buoni vengono premiati dal lieto fine, i cattivi vengono puniti o devono espiare la colpa. Il messaggio ideologico che il bene vince il male dà sollievo allo spettatore, lo tranquillizza. Il sistema di valori che rientrano nelle categorie di “bene” e “male” è ben definito ed è presentato quale specchio di leggi di natura. Le opposizioni vengono riconciliate attraverso la figura dell'eroe. Si supera così la paura dell'ambivalenza e si suggerisce la presenza di un ordine naturale e coerente.

Anche nei *Mariti* di Torelli abbiamo la condanna della mancanza di autocontrollo e l'affermazione della rispettabilità borghese. Il buon marito è l'educatore della moglie e il buon marito è borghese. Questo, si può dire, è il “sugo” della commedia che presenta i problemi coniugali di quattro coppie.

¹⁵ Alonge, *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*, 138.

¹⁶ Si può parlare di una “struttura consolatoria” per cui ad una situazione problematica corrisponde una soluzione compensatrice che dispone lo spettatore ad un atteggiamento di accettazione e passività. Umberto Eco ha definito questo tipo di struttura come paternalistica e riformistica, in quanto apre crisi che possono essere risanate.

Soltanto il marito borghese, Fabio Regoli, riesce a “regolare” la sua relazione e a stabilire un rapporto “sano” con la propria moglie. I tre mariti aristocratici sono invece destinati al fallimento. A differenza degli aristocratici, il borghese Regoli è un individuo normale, moderato e virtuoso. Egli “educa” la fidanzata Emma e trova nella famiglia la sua naturale collocazione.

Attraverso le “lezioni” di Regoli a Emma si disegnano i valori che la commedia intende trasmettere, ovvero, la “sanità” di una divisione dei ruoli che riserva alla donna gli affetti e all’uomo la funzione di procacciatore di risorse e di denaro: “la donna non deve che dare il suo cuore: il resto spetta all’uomo (...) Per lui non basta la sola offerta del cuore, se vuol mantenersi dove la natura l’ha posto”¹⁷. Si precisa che la piena realizzazione dell’uomo si attua nella funzione di saggio amministratore e lavoratore: “l’uomo che sa amare, sa lavorare”¹⁸. Le deviazioni da questo modello da parte dei mariti aristocratici, poltroni e scialacquatori, costituisce un turbamento dell’ordine naturale. La distinzione tra virtù borghesi e vizi aristocratici comprende anche la sfera della sessualità. Il temperato e virtuoso affetto domestico tra Regoli e Emma contrasta con la smoderatezza delle passioni aristocratiche.

George Mosse ha individuato il nesso tra lo sviluppo del nazionalismo, l’affermazione della moralità borghese e l’assegnazione di ruoli stabili e distinti agli uomini e alle donne. A proposito della temperanza borghese Mosse ha evidenziato come l’ideale di rispettabilità basato sul decoro, sulla moderatezza e sulla pratica della virtù venisse utilizzato dalla borghesia allo scopo di conservare il proprio status sociale, la propria egemonia. Le classi medie ritenevano infatti che il proprio modo di vita, dedito alla frugalità, alla devozione, al dovere e al freno delle passioni, fosse superiore a quello “indolente” delle classi inferiori e a quello “dissoluto” dell’aristocrazia. Questo stile di vita fu definito “normale” e, in seguito, divenne proprio dell’intera società stabile e ordinata:

la distinzione tra normale e anormale sta alla base della moderna rispettabilità; è il meccanismo che rafforza il controllo e fornisce sicurezza (...). Le definizioni cliniche della sessualità normale e anormale si accompagneranno al progresso del concetto di rispettabilità. Queste distinzioni diventeranno costanti e inflessibili sintomi di malattia e di salute (...). Chi non riusciva a controllare le proprie passioni era considerato un anormale.¹⁹

¹⁷ Torelli, *I mariti*, 359.

¹⁸ Torelli, *I mariti*, 359.

¹⁹ Mosse, *Sessualità e nazionalismo*, 11.

Il contrasto tra normalità e anormalità che, come abbiamo visto, è determinante nella conservazione dei modelli comportamentali borghesi sta alla base dei *Mariti*. Fin dal primo atto la rispettabilità-normalità borghese è collegata alla sanità mentre la dissolutezza-anormalità dell'aristocrazia rispecchia una condizione di malattia. *I mariti* si apre con un'immagine di lusso aristocratico associato alla morte. Nello sfarzoso salotto del duca di Herrera il cameriere rimescola un vassoio pieno di biglietti da visita e riflette sul numero degli invitati al prossimo ricevimento: "Al capodanno del 1859 ce ne furono seicentocinquanta... Sono scemati d'anno in anno, e stavolta non supereranno i trecento; di morti ce ne mancheranno una ventina anche stavolta"²⁰. Anche i tre mariti aristocratici saranno via via caratterizzati da immagini di insanità. Il marchese di Riva viene definito "bestiale" nella sua gelosia. Il duchino Alfredo è probabilmente tubercolotico e la moglie lo allontana perché puzza di stalla e di tabacco. Il barone d'Isola frequenta prostitute, tradisce la moglie persino in casa con la cameriera e tenta di sedurre la duchessina. La moglie lo definisce un "cadavere" a cui lei, "viva", deve rimanere incatenata.

Si chiarisce nel corso della commedia che i tre mariti aristocratici mancano di quella educazione morale che fa di Fabio un buon marito, un buon padre e un buon educatore. In una delle sue lezioni alla moglie, Fabio spiega: "Alla sua morte mio padre mi lasciò in grado di campare del mio; ma mi aveva già data un'educazione che avrebbe fruttato quel che ci vuole per mantenere una famiglia: l'eredità che dovrebbero lasciare tutti i padri"²¹. Si tratta di un'educazione ai valori borghesi del lavoro, della famiglia e della parsimonia. Tale educazione coincide con il rispetto di norme universali, di leggi di natura. Lo stesso Regoli precisa che l'educazione all'operosità permette all'uomo di "mantenersi dove la natura l'ha posto". Il Regoli è normale, rispettabile, sano e naturale. I mariti aristocratici sono anormali, innaturali e malati. L'ultimo atto ribadisce questa differenza tra salute e malattia, preannunciando da un lato la gravidanza di Emma e dall'altro la morte del duchino gravemente malato.

Abbiamo l'esempio di un uso formativo del teatro in cui il personaggio è rappresentante di un'ideologia forte e favorisce l'identificazione da parte del pubblico. Significativo a tal proposito è il commento di Luigi Capuana dopo la prima dell'opera che ebbe luogo il 27 novembre 1867 al Teatro Niccolini di Firenze: "Mille cuori di ragazze si perdono con vaga mestizia nella ricerca d'un Regoli, diventato da sabato in poi il loro tipo

²⁰ Torelli, *I mariti*, 337.

²¹ Torelli, *I mariti*, 359.

ideale; mille calde immaginazioni di giovinotti si affaticano alla scoperta d'un'Emma per ricominciare le dolci esperienze del felice avvocato"²².

Attraverso i meccanismi di identificazione si orienta l'ideologia dello spettatore verso valori morali che consolidano l'egemonia culturale borghese. Questa funzione moralizzatrice dell'attività teatrale fu incoraggiata dallo Stato attraverso l'elargizione di premi. Grazie al successo dei *Mariti* e alla sua vena pedagogica, il governo propose di assegnare a Torelli una pensione annua che gli consentisse di dedicarsi esclusivamente al lavoro teatrale²³. L'intervento del governo nell'ambito del teatro non si limitò solo all'assegnazione di aiuti finanziari e alla promozione di concorsi nazionali. La preoccupazione di tenere sotto controllo lo spettacolo portò all'emanazione di decreti riguardanti la censura. Con il decreto del 14 gennaio 1864 venne assegnata ai prefetti la facoltà di proibire le rappresentazioni per motivi di ordine pubblico. Tre anni dopo, il 4 aprile 1867, vennero emanate alcune disposizioni ministeriali secondo cui la censura poteva intervenire nei casi di minaccia ai "principi della moralità", incitamento all'"odio tra le classi, disprezzo delle leggi e delle istituzioni", turbamento dell'"ordine pubblico", offesa ai "sovrani, parlamento e rappresentanze di potenze amiche", diffamazione dei "principi costitutivi della famiglia anche con allusioni"²⁴.

Sebbene la censura costituisse un valido sostegno per il programma pedagogico post-risorgimentale, essa non riuscì ad occultare il dissenso nei confronti del moralismo borghese. La fiducia nel matrimonio e nella famiglia come traguardo dell'esperienza individuale sarà incrinata da nuove drammaturgie che cercheranno di ridefinire il rapporto tra i sessi al di fuori del modello di rispettabilità borghese.

La drammaturgia epica di grotteschi e futuristi come soppressione del matrimonio e della doppia morale

Il teatro futurista e, in seguito, il teatro del grottesco e quello pirandelliano operano una contestazione della conciliazione di natura e società borghese, di universalità sentimentale e verità sociale. Questa contestazione si accompagna al rifiuto della tecnica drammatica "aristotelica" e mimetica attraverso l'introduzione di elementi epici, cioè, di strutture antitetiche al dramma e caratteristiche dell'epos, del racconto. L'epicizzazione, come ha

²² Capuana, "La prima rappresentazione de *I mariti* (1867)", 428.

²³ Ferrone, *Il teatro italiano*, 331-332.

²⁴ Monti, *Il teatro realista della nuova Italia*, 11.

dimostrato Peter Szondi, si verifica quando il dramma, che nella sua forma assoluta è comunicazione intersoggettiva al presente, si apre al passato e al futuro, nega il dialogo, presenta personaggi portavoce dell'autore e diventa esempio, rappresentando così non se stesso ma qualcosa di esterno²⁵.

Sia i futuristi che i grotteschi fanno uso di elementi epici. Il teatro futurista utilizza l'eliminazione del dialogo, la frammentazione dell'azione, l'introduzione di suoni e oggetti al posto dei personaggi. I grotteschi si servono di personaggi che viaggiano nel passato o che discutono sui procedimenti teatrali usati. Per mezzo degli elementi epici si rompe la verosimiglianza caratteristica del teatro tradizionale. Lo spettatore, piuttosto che identificarsi con gli eventi rappresentati ed accettare modelli assoluti, viene "straniato" e spinto alla riflessione.

La funzione straniante degli elementi epici evidenziata da Bertolt Brecht segna la differenza tra il teatro "drammatico" tradizionale e il teatro epico o "narrativo". L'uno presenta gli eventi come universali e inalterabili incoraggiando l'accettazione passiva da parte del pubblico. L'altro invece "storicizza" "l'eternamente umano" e spinge lo spettatore alla riflessione critica. Il teatro epico utilizza lo straniamento per rendere dubitabile, estraneo e criticabile ciò che solitamente è accettato come normale. Brecht descrive così i meccanismi di identificazione nel teatro drammatico ("aristotelico-naturalistico"): "Der Zuschauer des dramatischen Theaters sagt: Ja, das habe ich auch schon gefühlt. -So bin ich. -Das ist nur natürlich.- Das wird immer so sein (...) Da ist alles selbstverständlich. Ich weine mit den Weinenden, ich lache mit den Lachenden"²⁶.

L'identificazione, continua Brecht, viene invece negata nel teatro epico: "Der Zuschauer des epischen Theaters sagt: Das hätte ich nicht gedacht.— So darf man es nicht machen.—Das ist höchst auffällig, fast nicht zu glauben (...) Da ist nichts selbstverständlich. -Ich lache über den Weinenden, ich weine über den Lachenden"²⁷. Nel teatro epico si afferma la presenza di un rapporto autore pubblico. Tale rapporto relativizza il processo scenico e mette in dubbio l'esistenza di un ordine coerente della realtà. Lo spettatore viene provocato intellettualmente, non si riconosce in

²⁵ Szondi, *Teoria del dramma moderno*.

²⁶ Brecht, *Schriften zum Theater*, 54 seqq. "Lo spettatore del teatro drammatico dice: È vero, anch'io l'ho già provato. Sono anch'io così. È del tutto naturale. Sarà sempre così. È fin troppo ovvio. Piango con chi piange, rido con chi ride".

²⁷ Brecht, *Schriften zum Theater*, 54 seqq. "Lo spettatore del teatro epico dice: Non ci avevo pensato. Non si dovrebbe fare così. È singolare, quasi da non crederci. Non è per niente naturale. Rido con chi piange, piango con chi ride".

ciò che è presentato sulla scena e assume un atteggiamento di distacco critico. Si ha quindi una reazione piuttosto che l'accettazione passiva.

Le tecniche di straniamento possono essere molto diversificate, ma in genere servono ad evitare che lo spettatore sia emozionalmente complice della rappresentazione. I futuristi saranno i più prolifici nella creazione di trovate stranianti, soprattutto nelle soluzioni di montaggio esterno.

Il rinnovamento teatrale futurista, avviato tra il 1910 e il 1915, si inserisce all'interno di un preciso programma politico di rinascita nazionale. Come ha rilevato Christopher Duggan, i futuristi erano fra gli intellettuali che si opponevano all'idea, di cui un ex-contabile quale Giolitti sembrava la personificazione, che il fine ultimo della vita fosse una comoda esistenza borghese. Alla sicura intimità familiare i futuristi contrapposero la modernità, la macchina, la guerra, perché rendevano la vita più eccitante, insicura e pericolosa²⁸. Assolutamente necessaria era l'abolizione del matrimonio, in quanto schiavitù sentimentale che distoglieva uomini e donne dai loro doveri nei confronti della patria. La migliore speranza per "fare gli italiani" era rappresentata dalla guerra. Essa avrebbe indirizzato la passione e la sessualità verso mete più alte nell'interesse della comunità. I futuristi ridefinirono i ruoli sociali e naturali dell'uomo e della donna: gli uomini erano fatti per combattere e conquistare, le donne per mettere al mondo figli e allevarli. Nel "Manifesto della donna futurista" Valentine de Saint-Point indirizzava questo appello alle donne italiane: "Invece di ridurre l'uomo alla servitù degli esecrabili bisogni sentimentali, spingete i vostri figliuoli e i vostri uomini a superarsi. Siete voi che li fate. Voi avete su loro ogni potere. All'umanità voi dovete degli eroi. Dateglieli"²⁹.

La ristrutturazione dei ruoli era parte di un progetto nazionalista e imperialista da contrapporre alla decadenza delle classi politiche e delle loro aspirazioni. I futuristi respingevano sia il programma clericomoderatoliberales che aspirava a "un'Italia archeologica, bigotta e podagrosa", sia il programma democraticorepubblicanosocialista di "un'Italia borghesuccia, turchia e sentimentale". A queste prospettive ingloriose i futuristi opponevano un'"Italia sovrana assoluta (...) una più grande flotta e un più grande esercito; un popolo orgoglioso di essere italiano, per la guerra, sola igiene del mondo (...) espansionismo coloniale (...) culto della forza fisica, (...) dell'eroismo e del pericolo contro il museo, la biblioteca, i ruderi"³⁰.

La critica sociale e ideologica è visibile all'interno delle strutture dram-

²⁸ Duggan, *Breve storia d'Italia*, 213.

²⁹ Saint-Point, *Manifesto della donna futurista*, 69.

³⁰ Marinetti, Boccioni, Russolo, *Programma politico futurista*, 167-169.

matiche del teatro futurista. Nel *Manifesto dei drammaturghi futuristi* Marinetti attaccava il repertorio passatista di drammi storici, commedie larmoyants e drammi di ambientazione borghese incentrati su amore e adulterio³¹. Secondo i futuristi il teatro “passatista” frenava il mutamento sociale e tecnico su vecchi modelli formali:

Abbiamo un profondo schifo del teatro contemporaneo (versi, prosa, musica) perchè ondeggia stupidamente fra la ricostruzione storica (zibaldone o plagio) e la riproduzione fotografica della nostra vita quotidiana; teatro minuzioso, lento, analitico e diluito, degno tutt'al più dell'età della lampada a petrolio³².

L'arte drammatica doveva rinunciare alla fotografia psicologica per tendere alla sintesi, alla sorpresa, al meraviglioso. L'immagine “borghese” di una realtà coerente e ordinata viene sostituita da quella di una realtà disarmonica dominata da eventi fortuiti. I futuristi introducono, per esempio, il montaggio esterno che contrappone all'andamento lineare e teleologico del dramma borghese dialoghi fulminei, scene mute, situazioni astratte, comportamenti assurdi, scenografie e coreografie, musiche e rumori. Il motivo del tradimento, centrale nel dramma borghese, perde importanza, diventa marginale e viene ridotto ad un rapidissimo evento.

Nella sintesi teatrale *Elettricità* (1914) di Marinetti, il protagonista, Riccardo, approfittando di un'improvvisa interruzione dell'illuminazione, si finge un presunto amante della moglie e le confessa di amarla:

“Maria... Senti... Io non sono tuo marito... Tuo marito è lì davanti a noi... Dorme... Sono io, io... Lo sai, chi sono... Finalmente, possiamo volerli bene!... Sono io!... Io...Sono Paolo!... Son venuto a baciarti, stasera, prima di partire... Oh! Non so se ritornerò!... Giulietta è morta!... È

³¹ Marinetti, *Manifesto dei drammaturghi futuristi*. Più tardi nel 1917 anche Pirandello parlerà del repertorio scenico dell'epoca in termini di “solite polpette della cucina teatrale franco-italiana”. Pirandello si riferiva evidentemente anche alle *pochades* francesi, commedie degli inganni centrate sull'adulterio. Le *pochades* riscuotevano grande successo sui palcoscenici italiani. Fece furore, ad esempio, *Le pillole d'Ercole* (1904) — (*Les dragées d'Hercule*) di Paul Bilhaud e Maurice Hennequin. L'opera racconta gli effetti delle pillole afrodisiache sul medico Frontignan. Come ha affermato Dario Fo (*Il Manifesto* 18 Novembre 2003), la comicità della *pochade* è “il giuoco sui cornuti”, “lo sfottò”. Essa si distingue dalla comicità satiresca che nasce invece dalla “tragedia dell'ingiustizia”.

³² Marinetti, *Il teatro di varietà*, 158.

proprio morta... Ma io amo te sola, Maria!... Te sola!... Dammi la tua bocca!... Dammi!...³³.

Nella Sintesi *Piccole Luci* (1917) di Mina Della Pergola moglie e amante siedono a tavola. Al centro c'è una luce. I tre personaggi accendono una sigaretta. Ad un tratto, si spegne la luce,

si vedono nel buio le piccole luci delle tre sigarette. I due amanti a un certo punto, dimentichi di quelle luci, si avvicinano, fino a toccarsi l'un l'altra la guancia. Le piccole luci fanno da spia al marito, il quale con un formidabile pugno sulla tavola li fa ritornare alla realtà³⁴.

In *La moglie infedele* (1927)³⁵ di Pino Masnata la serietà dell'adulterio viene rovesciata attraverso le visioni fantastiche/oniriche della moglie che si immagina una scena medioevale in cui la regina (lei stessa), prigioniera insieme ai suoi sudditi di un re misterioso e crudele (il marito), viene salvata dall'arrivo dell'amante a capo dei guerrieri.

Sul montaggio si basava, oltre al teatro sintetico, anche il programma del teatro di varietà:

Interrompere una canzonetta facendola continuare da un discorso rivoluzionario. Cospargere una romanza d'insulti e di parolacce, ecc.(...) Prostituire sistematicamente tutta l'arte classica sulla scena, rappresentando per esempio in una sola serata tutte le tragedie greche, francesi, italiane, condensate e comicamente mescolate³⁶.

Persino la figura viene montata e perde il suo ruolo centrale nel testo. Assistiamo alla distruzione del personaggio a tutto tondo della tradizione borghese. Abbiamo, ad esempio, il montaggio esterno del personaggio mediante l'oggettivazione in simboli di elementi della vita borghese. Si pensi ai fantocci meccanici di professor Matrimonio e di signora Famiglia in *Elettricità*. Li ha costruiti l'ingegner Riccardo Marinetti, allo scopo di poter trasgredire con maggiore soddisfazione i divieti che i fantocci impongono con la loro presenza. I fantocci, infatti, tossiscono non appena Riccardo e la moglie Maria si baciano. L'ingegnere fa notare a Maria come

³³ Marinetti, *Elettricità sessuale*, 441-442.

³⁴ Della Pergola, *Piccole Luci*, 3.

³⁵ L'opera fa parte della raccolta teatrale intitolata *Anime sceneggiate*. Marinetti nella prefazione al volume lodò il teatro di Masnata come appartenente alla "grande rivoluzione iniziata dal Teatro Sintetico Futurista".

³⁶ Marinetti, *Il teatro di varietà*, 164.

i fantocci siano in loro, pur rappresentando qualcosa di esterno, cioè, “dovere, denaro, virtù, vecchiaia, monotonia, noia del cuore, stanchezza della carne, stupidità del sangue, leggi sociali”³⁷.

I fantocci di *Elettricità* sono fra gli esempi di un uso del doppio che sarà ripreso dagli autori del grottesco e che diventerà una costante nelle opere di Pirandello. Lo sdoppiamento rivela un cambiamento nella rappresentazione del personaggio “borghese” in direzione di una “spersonalizzazione” e di una “storicizzazione” epica. Si passa dal disegno monologico del personaggio, caratteristico del teatro borghese, ad un disegno dialogico. L'eroe monologico è chiuso entro confini semantici rigorosamente tracciati e non può oltrepassare i limiti del suo carattere, della sua tipicità e del suo temperamento. Al contrario, in un disegno dialogico l'autore non costruisce nessuna immagine oggettiva dell'eroe, ma piuttosto il discorso dell'eroe su se stesso e sul mondo³⁸.

L'epicizzazione del personaggio incontrò la disapprovazione di Silvio D'Amico. Nel 1920, in un volumetto monografico dal titolo *Il teatro dei fantocci*, il D'Amico fece un bilancio della produzione del cosiddetto teatro grottesco in termini piuttosto negativi parlando di opere “sforzate”, “eccessive” e “burattinesche”, nonché di “impossibilità al bel riso franco e disinteressato dei nostri vecchi”. Secondo D'Amico, i nuovi autori di questa corrente (Chiarelli, Cavacchioli, Antonelli, Rosso di San Secondo e Pirandello) andavano alla ricerca di effetti insoliti. Dal momento che ormai tutte le possibili situazioni teatrali erano state già “spremute fino all'inverosimile”, i grotteschi presentavano al pubblico:

storie di gente che finge di morire soltanto per il gusto di sopravvivere a se stessa, per contemplare la propria vita e quella degli altri; di sdoppiamenti di persone poste a fronte di se medesime, davanti a uno specchio (materiale o morale: il famoso specchio di Pirandello, dove i suoi personaggi si guardano vivere) o davanti ad un duplicato di carne e d'ossa, o davanti all'evocazione del loro io passato, o davanti a uno scheletro, a un'ombra, a un fantoccio rappresentanti la loro coscienza ecc., ecc.³⁹.

Del tutto diversa, rispetto ai commenti metastorici di D'Amico, è l'impostazione critica di Antonio Gramsci il quale, interrogandosi sul valore

³⁷ Marinetti, *Elettricità sessuale*, 446.

³⁸ La concezione monologica e quella dialogica del personaggio sono discusse da Bachtin nel suo studio su Dostoevskij. Si pensi, ad esempio, a Goljadkin protagonista “dialogico” del *Sosia*. Con l'apparizione del suo doppio comincia il discorso sull'identità di Goljadkin.

³⁹ D'Amico, *Il teatro dei fantocci*, 80.

sociologico delle forme teatrali, giudica *La maschera e il volto* di Luigi Chiarelli, la pièce che nel 1916 diede inizio al teatro grottesco, “un’opera di gran valore per l’educazione estetica del pubblico, per correggere il gusto del pubblico, attutito e fatto lapposo dalla falsa grandezza e dall’artificio abilmente nascosto nel teatro solito”⁴⁰. Gramsci critica la rappresentazione non problematica del reale operata dal repertorio teatrale borghese il cui proposito è quello di mostrare le cose come sono veramente, piuttosto che rivelare il loro stato convenzionale.

I grotteschi utilizzarono gli sdoppiamenti non per mancanza di altre situazioni, come riteneva il D’Amico, ma per continuare lo smontaggio della retorica passionale e delle tradizionali strutture teatrali che era stato avviato dai futuristi. Riguardo al tema dell’adulterio, ad esempio, verrà meno la durezza della condanna moralistica. Il teatro grottesco si inserisce proprio nel periodo del primo conflitto mondiale, quando si verificò un mutamento dei costumi in direzione di una maggiore tolleranza in materia sessuale⁴¹.

Esaminiamo più da vicino le strutture drammatiche di alcune pièces del grottesco. Come abbiamo visto, nei *Mariti* e nella *Morte civile* l’eroe giungeva all’armonia finale grazie alle forze trainanti positive del suo carattere. Questo legame creava, appunto, l’effetto teleologico e naturalistico. In *La maschera e il volto* la forza che determina l’azione non è il carattere ma la società. Non solo, ma quest’ultima è una forza negativa e “innaturale”, in quanto giustifica l’omicidio, se commesso per difendere l’onore.

Il protagonista, Paolo, è un marito tradito che, per paura di perdere la rispettabilità, finge di uccidere Savinia, moglie adultera. Dopo essersi costituito, viene processato ed assolto. Decisiva per l’assoluzione è l’arringa del difensore che mette in evidenza l’insanità della moglie, “donna avida di sensazioni morbose, malata di tradimento, priva d’ogni pudore e d’ogni senso morale!”⁴². La validità del discorso sull’anormalità di Savinia viene

⁴⁰ Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, 287.

⁴¹ Wanrooij ha esaminato il generale sconvolgimento dei costumi causato dalla guerra. Molte donne assunsero maggiore autonomia: si videro inserite nel settore pubblico, coinvolte in opere assistenziali o avviate al lavoro di fabbrica. L’aumento dell’occupazione sottrasse molti giovani al controllo dei genitori e della famiglia. Donne e uomini acquistarono una nuova consapevolezza della propria indipendenza, che si esprimeva anche nel rapporto tra i sessi. Nel dopoguerra questi cambiamenti furono alla base della battaglia contro un eccessivo rigore morale.

⁴² Chiarelli, *La maschera e il volto*, 46.

messa in dubbio, perché a pronunciarlo è proprio il suo amante.

Abbiamo la rottura del rapporto fisso tra il personaggio e le sue funzioni. L'avvocato difensore di Paolo è, infatti, l'amante della moglie di Paolo e quindi, allo stesso tempo, aiutante e antagonista dell'eroe. Anche Paolo si sdoppia nei due ruoli teatralmente e socialmente opposti di marito e di amante della propria moglie. Assolto per l'assassinio, Paolo rischierebbe di essere condannato per simulazione di reato, se si scoprisse che non ha commesso l'omicidio. Volendo continuare la relazione con la moglie, Paolo ne diventa l'amante. Il personaggio di Paolo destabilizza i concetti di normalità e anormalità. Egli si adegua solo nella finzione al modello sociale che lo fisserebbe come sano e normale marito rispettabile. Un marito che difende l'onore eliminando la moglie perversa. Si mostra in tal modo come questi modelli non rispecchino tendenze naturali ma siano costruzioni. Si spezza il legame tra carattere, natura e società.

In *L'uomo che incontrò se stesso* (1918) di Luigi Antonelli, lo scienziatologo dottor Climt sottopone il protagonista, Luciano, all'esperienza del viaggio nel passato. Luciano vuole tentare di cambiare il destino della moglie, morta insieme all'amante durante un terremoto. Tornato indietro nel tempo sotto le spoglie di Gregory, il maturo Luciano, incontra se stesso, giovane venticinquenne, la moglie Sonia, la suocera e l'amante della moglie, Rambaldo. Anche in questo "grottesco" il protagonista è insieme eroe e antagonista, vorrebbe mettere in guardia Luciano giovane che la moglie lo tradisce ed invece diventa egli stesso amante della moglie. Il montaggio della figura (Luciano nel passato / Luciano nel presente) rompe l'immagine dell'eroe come prototipo immutabile nel quale lo spettatore si rispecchia. Luciano-Gregory e Luciano-giovane sono due persone diverse. Gregory non si riconosce più nel suo doppio giovane.

L'uomo che incontrò se stesso si presenta come parodia del motivo del marito o fidanzato che, sotto mentite spoglie, mette alla prova la moglie o fidanzata. Si pensi, ad esempio, a *Le jeu de l'amour et du hasard* (1730) di Pierre De Marivaux e, nel teatro musicale, a *Così fan tutte* (1790) di W. A. Mozart e Lorenzo Da Ponte. Nel teatro italiano post-unitario troviamo il motivo in *Il marito amante della moglie* (1876) di Giuseppe Giacosa: un marito fa una corte spietata alla moglie (che non lo riconosce). Da un lato egli desidera sedurla, ma dall'altro teme di trovarselo in questo modo infedele. Alla fine, la moglie cede e il marito, dato che è lui l'amante, accetta allegramente la realtà che la moglie non può amarlo senza essergli infedele. A differenza di quanto avviene nel *Marito amante della moglie*, nell'*Uomo che incontrò se stesso* il marito è già consapevole dell'infedeltà della moglie, l'attenzione non è centrata sul comportamento "morale" della

moglie ma su quello del marito.

In *L'uccello del paradiso* (1919) di Enrico Cavacchioli il personaggio epico “Lui” provoca le azioni dei personaggi, anticipa le scene e discute sui procedimenti teatrali usati. Gli interventi stranianti di “Lui” presentano ciò che avviene sulla scena non come vero, ma come materia di riflessione.

L'ornitologo Ardeo vive “seppellito” tra i suoi uccelli impagliati. La moglie Anna, assetata d'amore, lo abbandona per seguire l'amante Mimotte. La figlia Donatella decide di andare a vivere con la madre, la raggiunge in un salotto d'albergo e viene per un attimo sedotta da Mimotte. La giovane sta per darsi a lui, quando la madre la salva, rivelandole che Mimotte è un avventuriero senza scrupoli. Donatella, pur non essendo convinta che questa sia la verità, rinuncerà alle trappole della vita e tornerà alla casa-museo paterna dove la virtù non corre pericoli. “Lui” chiarisce che i sentimenti presentati sulla scena sono falsi e derivano dalla “falsa entità di controllo”: la morale. Ciò che impedisce ad Anna di cacciare via la figlia e a Donatella di prendersi l'amante della madre non è l'amore materno o filiale ma la morale. Attraverso la figura di “Lui” si crea uno sdoppiamento tra i personaggi nel circuito comunicativo interno (personaggio-personaggio) e i personaggi nel circuito comunicativo esterno (autore-pubblico). Questo scarto rompe la partecipazione emotiva dello spettatore agli avvenimenti e lo spinge a riflettere.

Gramsci notò la funzione straniante della pièce contro la moda del dramme sentimentale. Egli infatti commentò che *L'uccello del paradiso* costituiva un esempio di quel teatro “modernissimo italiano (Pirandello, Antonelli, di San Secondo, Veneziani...e Cavacchioli)” che intendeva “rendere intollerante la vecchia moda del teatro romantico da appendice, sfrenare una inquietudine interiore e corrodere i sedimenti di sugna inacidita che facevano grossi i cuoricini più microscopici”⁴³.

L'intolleranza nei confronti della retorica sentimentale del conflitto familiare rimanda alla presenza di nuove forze contrarie alla tradizionale ripartizione dei compiti. Siamo in un periodo in cui la fissità della complementarietà dei ruoli viene messa in questione dalla realtà delle trasformazioni sociali e culturali. La partecipazione delle donne in maniera massiccia nella sfera produttiva e nel settore pubblico durante la mobilitazione bellica e il consolidamento delle contestazioni da parte dei movimenti emancipazionisti incoraggiano una più moderna riflessione sulla famiglia e sul rapporto tra uomo e donna.

Questi cambiamenti si riflettono anche all'interno delle strutture tea-

⁴³ Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, 349.

trali. Secondo l'analisi di Szondi della dialettica tra forma e contenuto nel dramma moderno, l'espressione formale fissa e non problematica viene resa problematica dall'emergere di nuovi contenuti. Nel dramma tradizionale il contenuto è costituito dai conflitti che sorgono dai "normali" rapporti interpersonali, il mezzo espressivo è la comunicazione intersoggettiva al presente (caratterizzata dalla coincidenza di soggetto e oggetto, narratore e materia della narrazione). Quando l'"anormalità" del sociale diventa il tema del dramma, la rappresentazione nella forma drammatica tradizionale risulta problematica, l'alienazione dell'individuo dal proprio essere sociale è una tematica da romanzo, in quanto richiede la separazione di soggetto e oggetto. L'espressione in forma drammatica di tale tematica rende necessaria l'introduzione di tecniche analitiche, di procedimenti di distacco descrittivo⁴⁴. Il montaggio esterno dei futuristi e gli sdoppiamenti dei grotteschi, spesso interpretati come incapacità creativa o come mezzo per *épater le bourgeois*, sono in realtà delle forme nuove che permettono ai drammaturghi di contestare la normalità dei rapporti familiari alla base del teatro borghese.

Lo sdoppiamento umoristico pirandelliano e la rottura dell'"ordine naturale" nella famiglia

Pirandello continuerà il processo di epicizzazione, parodizzando il conflitto familiare e il triangolo adulterino attraverso lo sdoppiamento umoristico del personaggio. Le figure del doppio creano un contrasto tra il personaggio e un codice di valori inadeguato. Mentre nella drammaturgia borghese si ribadiva la naturalità del posto della donna e dell'uomo nella famiglia, nel teatro pirandelliano si mostra il ruolo come l'esito di un processo di costruzione.

Opere pirandelliane quali *La morsa* (1892), *La ragione degli altri* (1895), *Il berretto a sonagli* (1918), *Come prima, meglio di prima* (1919), *Tutto per bene* (1919), *L'uomo, la bestia, la virtù* (1919), *La signora Morli, una e due* (1920), e *Come tu mi vuoi* (1930) mettono in evidenza la problematicità dei rapporti familiari sia in termini sociali che teatrali. Il conflitto tra i sessi non viene più ricomposto "naturalmente" attraverso i rapporti familiari. La scelta dell'atto unico in *La morsa*, l'introduzione di maschere in *L'uomo, la bestia, la virtù*, gli sdoppiamenti e la tendenza del personaggio a diventare figura paradigmatica dimostrano la necessità di nuove forme di espressione. Pirandello si inserisce quindi in quel processo

⁴⁴ Szondi, *Teoria del dramma moderno*.

di sperimentazione epica che caratterizza anche la produzione futurista e grottesca.

L'atto unico *La morsa* si presenta come epilogo di un adulterio: il marito tradito stringe la moglie in una morsa implacabile, costringendola prima a confessare il tradimento e poi a suicidarsi. Non c'è uno sviluppo lineare, un processo di formazione del personaggio. Piuttosto che sull'evoluzione psichica, si sposta l'accento sullo scioglimento finale. La scelta formale dell'atto unico indica appunto la difficoltà di esprimere in forma drammatica la crisi dei rapporti interpersonali. Secondo Szondi l'atto unico è un espediente che permette di rappresentare in forma drammatica l'isolamento dell'individuo. La necessaria tensione, non potendo più scaturire dall'interazione dei personaggi, viene concentrata in un solo atto attraverso la situazione di catastrofe finale in cui essi si trovano. In *La morsa* non c'è possibilità di ricomporre la conflittualità all'interno della famiglia. Franca Angelini ha giustamente sottolineato come nella precedente drammaturgia borghese l'adulterio si accampasse "su un terreno umano sostanzialmente solidale, momentaneamente traviato ma pronto a ritrovarsi in un codice familiare condiviso"⁴⁵. In *Tristi amori* di Giacosa e in *La moglie ideale* di Praga assistiamo al graduale ravvedimento e al rientro finale dell'adultera in famiglia. La protagonista di *La Moglie ideale*, ad esempio, è "buona, molto buona d'indole"⁴⁶, spiega il suo amante Gustavo, ma è stata corrotta da "vizi contagiosi", dalle "tentazioni" che la "donna moderna" "respira coll'aria"⁴⁷. Emma di *Tristi amori* riconosce alla fine che l'amore fuori del matrimonio è per "uomini oziosi e donne inutili"⁴⁸. Sebbene anche nella *Morsa* la moglie adultera si pente, il suo pentimento non è causato da un processo di maturazione, ma dalla manipolazione da parte del marito.

L'opera si svolge in due dialoghi. Giulia è sempre in scena dapprima con l'amante e poi con il marito. Nel suo dialogo con l'amante, Giulia rivendica il suo diritto ad essere amata e considera l'adulterio una conseguenza dell'essere stata trascurata:

ero fuggita con lui perché l'amavo, non per trovare tutta questa quiete... tutta questa agiatezza in una nuova casa. Avevo la mia; non sarei andata via con lui... Ma lui, si sa, doveva scusarsi davanti agli altri della leggerezza commessa, lui: uomo serio, posato... eh già! La follia era fatta,

⁴⁵ Angelini, *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*, 39.

⁴⁶ Praga, *La moglie ideale*, 170.

⁴⁷ Praga, *La moglie ideale*, 170, 187.

⁴⁸ Giacosa, *Teatro*, 299.

rimediarvi adesso! Riparare, e subito! Come? Col darsi tutto al lavoro, col rifarmi una casa ricca, piena d'ozio... Così ha lavorato come un facchino; non ha pensato che a lavorare, sempre, non desiderando altro da me che la lode per la sua operosità, per la sua onestà... e la mia gratitudine, anche!... Ebbene, alla fine, mi sono stancata anch'io di dover quasi trascinare quest'uomo ad amarmi per forza, a rispondere per forza al mio amore... La stima, la fiducia, l'amicizia del marito pajono insulti alla natura in certi momenti⁴⁹.

In questo caso, a differenza di quanto avviene nei *Mariti*, dove il Regoli incarnava la perfetta conciliazione di privato e sociale, il ruolo dell'uomo come procacciatore di risorse consuma tutte le sue energie e lo rende inadeguato all'interno domestico.

L'immagine di Giulia colpevole è costruita invece nel dialogo con il marito, il quale la costringe ad appropriarsi di modelli già prestabiliti. La manipolazione della donna viene confermata dall'uso che Andrea fa della suggestione psicologica. Riferendo alla moglie una storia di tradimento coniugale che un presunto giovanotto incontrato sul treno gli avrebbe raccontato, Andrea dice che, per scoprire un adulterio, non occorre sorprendere gli amanti, "Dio mio! Roba preistorica", ma fare uso della "psi-co-logia!", sollecitando la reazione emotiva e l'identificazione:

avete il sospetto, e volete la prova? E che bisogno c'è del fatto? (...) se avessi moglie, Dio me ne scampi! e sospettassi di lei (...) io farei le viste di non accorgermi affatto di nulla. Non cercherei prove, non la disturberei prematuramente. Farei soltanto in modo — e qui sta l'abilità — che lei, tutta lei, divenisse davanti a me, una prova vivente, la più lampante fino al momento opportuno (...) Venuto questo momento, mi rivolgerei a mia moglie, la inviterei a sedere, e poi, come se nulla fosse, così a discorso, le racconterei con bella maniera una storiella di questi amori... interessanti, ma "cittadina", mi spiego? e che s'aggirasse intorno alla colpa di lei, stringendola in cerchi più sottili, sempre più sottili... finché, a un certo punto (prende dal cestino del lavoro uno specchietto a mano e lo mette davanti alla moglie), là, le si mette sotto il naso uno specchietto a mano, e le si domanda con bel garbo: Mia cara, perché impallidite così?⁵⁰.

Al livello simbolico è molto importante lo specchio, perché Giulia si identifica con l'immagine di adultera che il marito vi ha proiettato. Subito dopo, Giulia dichiarerà la propria colpevolezza, ritrattando il diritto ad avere il risarcimento di un amore adulterino. Andrea costringe la moglie ad

⁴⁹ Pirandello *Maschere nude*, 667.

⁵⁰ Pirandello *Maschere nude*, 681.

identificarsi con la storia dell'adulterio che ha appena raccontato: un misto di dramma borghese e di *pochade* che si conclude con la patetica morte di malaria della moglie e delle figlie e con la derisione del marito tradito, farsescamente bastonato dall'amante della moglie.

Anche in *Come prima, meglio di prima* la "costruzione" della donna è al centro del dramma. Dopo aver abbandonato il marito e la figlia, Fulvia ha avuto molti amanti. Ormai stanca della vita, tenta il suicidio e viene salvata casualmente proprio dal marito, il celebre chirurgo Silvio Gelli. La convalescenza si svolge in una pensioncina della Toscana. Gli altri ospiti vedono in Silvio quasi un santo e in Fulvia una donna poco degna di lui. Sapremo in seguito che proprio il marito è la causa dell'infelicità di Fulvia. Egli l'aveva iniziata, quando era ancora "come una bambina", a pratiche amorose che le "parevano orribili". Questa esperienza avrebbe poi causato il facile cedimento di Fulvia, che per gli amanti è Flora, ad altri uomini. L'iniziale giudizio degli spettatori (e dei frequentatori della pensione) sulla virtù del Gelli e sulla dissolutezza di Fulvia viene capovolto. Si mette in questione anche il ruolo dell'uomo come educatore e guida della propria moglie. Ricordiamo, ad esempio, come Fabio Regoli riuscisse attraverso l'educazione a comporre un'armonia naturale nel suo rapporto con la moglie Emma.

Finita la convalescenza, Silvio Gelli convince Fulvia a tornare a vivere con lui. La donna sarà però costretta a sdoppiarsi e a diventare Francesca, seconda moglie di Silvio e, quindi, matrigna di Anna che invece è figlia sua. Lo sdoppiamento è necessario per non intaccare l'immagine ideale che Livia ha della madre creduta morta. Anche tale immagine è stata costruita dal Gelli. L'identità di Fulvia non è la realizzazione di una natura. Più volte Fulvia accusa il marito di averla "uccisa": "quello che hai saputo fare per uccidermi! Fissare anche il giorno della mia morte"⁵¹ e ancora "mi hai fatto morire, e poi mi hai santificata!"⁵². Fulvia-Francesca, madre-santa, e Fulvia-Flora, donna di piacere, sono frutto del desiderio del marito a cui la donna è costretta a sottomettersi. Fulvia in un primo momento accetta, ma alla fine rivela la verità a Livia e fugge con l'amante, il Mauri, e con la seconda figlia avuta dal marito. La scelta finale di Fulvia di abbandonare ancora una volta Livia smitizza la maternità come dovere naturale e gioia assoluta. Si pensi a Rosalia in *La morte civile*. Come afferma il Palmieri, "dividerla da sua figlia sarebbe lo stesso che farla morire"⁵³.

In *L'uomo, la bestia, la virtù*, definita da Pirandello "una delle più fero-

⁵¹ Pirandello, *Maschere nude*, 388.

⁵² Pirandello, *Maschere nude*, 390.

⁵³ Giacometti, *La morte civile*, 158.

ci satire che si siano mai scritte”⁵⁴ abbiamo la manipolazione del corpo della donna ad opera dell’uomo. I personaggi sono associati a dei concetti che dovranno essere analizzati dallo spettatore. Pirandello pensò persino di accentuare lo straniamento utilizzando delle maschere per i personaggi e si recò personalmente a Torino, dove l’opera avrebbe dovuto debuttare, per convincere l’attore Antonio Gandusio (specializzato in grotteschi) ad adottare, se non propriamente delle maschere, almeno qualcosa di simile. L’opera fu poi messa in scena a Milano. La borghesia milanese gridò allo scandalo e la commedia non si replicò⁵⁵. Il capitano Perella (la bestia), ammogliato e con un figlio, ha un’altra donna ed altri figli a Napoli. Torna raramente dalla famiglia legittima ed ogni volta evita di avere rapporti fisici con la moglie, usando ogni pretesto. La signora Perella (la virtù) ha una relazione con il suo devoto amico, il professor Paolino (l’uomo). Tutto fila per il meglio fino a quando la signora non rimane incinta. Per salvare la situazione occorre che il professore getti la sua amante tra le braccia del marito. Serviranno allo scopo una torta afrodisiaca e “i tesori” di bellezza della signora Perella. Per suscitare immediatamente le voglie sessuali del capitano, il professor Paolino opera una completa trasformazione della sua amante da santa a prostituta, costringendola a scollarsi e a truccarsi vistosamente:

ecco, aspetta. Prima le guance... Così... così... Per lui, che non capisce altro, devi essere come una di quelle!... Così... La bocca adesso! Dov’è il cinabro?... Qua, ecco... Schiudi un po’ le labbra... Ecco, aspetta...così... Non piangere, perdio! Sciupi ogni cosa! Così...Così...Gli occhi adesso! Devo annerirti gli occhi... Ci ho tutto qua... ci ho tutto... Chiudi gli occhi, chiudi gli occhi...Ecco così...così...così E ora ti rafforzo col lapis le sopracciglia... Così...così...così. Lasciati vedere adesso!⁵⁶

La presentazione della signora Perella, in versione da trivio o virtuosa, a seconda delle manipolazioni del professore, spinge a considerare virtù e vizio come categorie sociali e non naturali. Il professore (l’uomo) fissa le categorie del normale e del rispettabile opposte all’anormalità e alla bestialità. L’insistenza del professore sulla virtù della signora Perella, (secondo lui la Perella è la virtù personificata) e sulla bestialità del capitano (gli piacciono le “baldracche da trivio”) indica come, per il mantenimento della rispettabilità, sia necessaria la negazione della libido femminile. Nella produzio-

⁵⁴ Bragaglia, *Carteggio Pirandello-Ruggeri*, 29.

⁵⁵ Aguirre D’Amico, *Album Pirandello*, 171.

⁵⁶ Pirandello, *Maschere nude*, 351.

ne pedagogica la donna casta è naturale e sana mentre la donna vogliosa viene medicalizzata, come avviene nei *Mariti* per il personaggio di Amelia Gioiosi, una “matta imbottita di argento vivo”⁵⁷. Il modello “virtuista” rispecchia le tesi sessiste diffuse nel dibattito sulla sessualità in Italia tra Ottocento e Novecento. Come abbiamo visto, l’uomo era definito come fisiologicamente attivo e aggressivo in amore a differenza della donna che era passiva e frigida. Un comportamento attivo della donna sarebbe stato innaturale e avrebbe costituito una minaccia per le istituzioni della società⁵⁸.

L’esaltazione della carnalità della donna in *Tutto per bene* si affianca alla smitizzazione della maternità. Il motivo dell’adulterio si concentra sulla condanna morale di Salvo Manfroni, ex amante di Silvia, mentre quest’ultima si riscatta grazie al ruolo di amante del proprio marito. Roberto Alonge ha rilevato la problematica sessuale della pièce facendo notare come Silvia rimanga “tutta dentro il suo ruolo di amante”, prima del Manfroni e poi del Lori, tradendo il marito con l’amante e l’amante con il marito. Pirandello inoltre insiste in modo esagitato sull’eros coniugale e sul fatto che Silvia si sia data completamente al marito⁵⁹: “Era mia! Era mia! Fu mia da allora, fu mia, mia, mia soltanto (...) per tre anni, mia, come nessuna donna fu mai d’un uomo!”⁶⁰. Si evidenzia quindi proprio la dimensione erotica della donna che trova la sua realizzazione come amante piuttosto che nel ruolo di madre: “Non voleva esser madre, non voleva, lo so. Fu la mia amante, più che la madre di quella lì”⁶¹.

In *La signora Morli, una e due* la “natura” della donna non si realizza solo ed esclusivamente con il marito. Ci sono due donne in Evelina Morli: Eva e Lina. La prima è gaia e spensierata. La seconda è seria e assennata, tutta rispettabilità. Ad operare la divisione della signora Morli, a cominciare dallo sdoppiamento del nome che è principale marchio d’identità, sono da un lato il marito Ferrante e dall’altro l’amante, l’avvocato Lello Carpani. Il marito la chiama Eva e la fa vivere nella spensieratezza, l’amante la chiama Lina e la inserisce in un ambiente di tranquilla e ordinata rispettabilità e di doveri sociali. La signora Morli si trova “naturale” sia come moglie del Carpani che come amante del proprio marito: “Sono là e qua! Una e una!” ed è costretta dal Carpani a scegliere: “Là e qua? Ah no!

⁵⁷ Torelli, *I mariti*, 343-344.

⁵⁸ Wanrooij, *Storia del pudore*, 171-190.

⁵⁹ Alonge, *Tutto per bene e Come prima, meglio di prima*, XXII.

⁶⁰ Pirandello, *Maschere nude*, 553.

⁶¹ Pirandello, *Maschere nude*, 559.

Là e qua no! Là e qua, no! — o qua o là, cara! O qua o là”⁶².

Nella recensione allo spettacolo del 13 marzo 1926 all’Accademia dei Filodrammatici di Firenze, Renato Simoni si lamentava del fatto che i personaggi avevano perduto “la coscienza e il sentimento del loro stato di famiglia”. E a proposito di Evelina, sdoppiata tra due uomini, notava con disappunto come non esitasse “tra due affetti ma quasi tra due convenienze sociali”⁶³. Alla fine Evelina sceglie Lello Carpani perché, se tornasse con il marito, si renderebbe colpevole di tradimento e non potrebbe rivedere Titti, la figlia avuta dal Carpani. La scelta della signora Morli invita a riflettere sulla debolezza della maternità come base per una sistemazione all’interno del sistema di potere familiare. Il principio di patria potestas, che assoggettava al capofamiglia tutti i figli, creava un forte squilibrio di potere tra madre e padre nei confronti dei figli.

Il Simoni disapprova la mancanza di universalità sentimentale e considera l’opera non riuscita in quanto in essa “il dibattito prende il posto della passione”⁶⁴. La tendenza “filosofeggiante” di questa produzione, il cosiddetto “pirandellismo” o cerebralismo di Pirandello, è un meccanismo epico di straniamento. La scena non è più la realtà, ma piuttosto racconta la realtà, la discute e la commenta. I personaggi non sono presentati come persone reali, bensì come oggetti di discussione. In questo caso la novità “epica” si scontra con il conservatorismo della critica.

Il problema dell’autorità del padre sui figli viene riproposto in *La ragione degli altri*. Leonardo Arciani, dopo avere avuto una relazione extraconiugale, vorrebbe tornare con la moglie Livia. Quest’ultima è disposta ad accoglierlo, a condizione che ritorni insieme alla figlia avuta dall’amante. Sostenendo il principio che “la casa è dove sono i figli”, riesce a farsi consegnare la figlia da Elena, l’amante del marito. Livia si fa portavoce del discorso dell’autorità del padre: “e io sola, io sola potrò dare a lei quello che voi non potrete mai: la luce vera, la ricchezza, il nome di suo padre!”⁶⁵. La famiglia che si forma in conclusione avrà benessere e rispettabilità, ma è ottenuta facendo violenza a Elena, la madre naturale. Abbiamo il divorzio natura-società. Elena è costretta a subire le ragioni degli altri che sono in definitiva le ragioni del potere patriarcale.

La costruzione dell’identità femminile si associa a motivazioni economiche in *Come tu mi vuoi*. L’identità dell’Ignota è contesa tra l’amante,

⁶² Pirandello, *Maschere nude*, 724.

⁶³ Simoni, *Trent’anni di cronaca drammatica*, 322.

⁶⁴ Simoni, *Trent’anni di cronaca drammatica*, 322.

⁶⁵ Pirandello, *Maschere nude*, 595.

Carlo Salater, con cui la donna vive a Berlino, e Bruno Pieri che ritrova in essa, Lucia, la moglie scomparsa. Tutti pensano che Lucia sia stata violentata da soldati tedeschi e sia stata rapita o sia fuggita per la vergogna. Roberto Alonge ha evidenziato che la brutalità degli ufficiali nemici “duplica” e “rinforza” la brutalità quotidiana e “normale” dei mariti e degli uomini in genere. La Demente, che il Salater ha tirato fuori da un manicomio viennese per provare che l’Ignota non è Lucia, condivide con l’Ignota lo stesso destino di donna “messa alla prova dalla violenza degli uomini e della storia”⁶⁶. L’Ignota passa dalla subalternità all’amante che la vuole donna di piacere alla subalternità a Bruno che vuole che lei sia Lucia, la moglie scomparsa. A tal proposito è importante rilevare che il movente dell’azione è l’interesse economico. Bruno strumentalizza l’identità dell’Ignota per poter mantenere l’eredità che era stata lasciata alla moglie e che altrimenti andrebbe alla cognata. Bruno vuole ristabilire il suo autoritarismo maritale: “Forzata... Ecco, così l’ho forzata... Ho dovuto combattere... difendere (non è un delitto!) i miei interessi, oltre che il mio sentimento”⁶⁷.

Il modello di famiglia proposto dal codice Pisanelli (in vigore anche durante il periodo fascista) prevedeva l’unità patrimoniale. Questa corrispondeva agli interessi delle famiglie borghesi e garantiva stabilità e sicurezza. La donna avrebbe potuto disperdere il patrimonio familiare “con atti sconsigliati”. L’autorità del marito-padre e la subalternità della moglie si giocavano quindi anche attorno al controllo e alla gestione dei beni comuni. Il capofamiglia gestiva il patrimonio in quanto era “più atto per disposizione di natura a tutelare gli interessi e ben dirigere gli atti più importanti della vita civile”⁶⁸.

In *Il berretto a sonagli* è centrale il tema della pazzia come strumento di controllo e repressione contro chi attenta all’ordine sociale e morale borghese. Beatrice Fiorica, la moglie tradita che denuncia il marito adultero, rifiuta il matrimonio come “santa” condizione di schiavitù della donna. In un dialogo con la serva Fana, che vuole convincerla a non denunciare il Fiorica, la signora Beatrice, appoggiata dalla rigattiera Saracena, chiarisce il suo desiderio di ribellione al potere del maschio e alla santa pace domestica:

LA SARACENA (acchiappando per un braccio Fana e trattenendola): Ah, no no. Aspetti, signora. E anche voi, qua. L’anima l’abbiamo tutti, servi e padroni, davanti a Dio; e non voglio chiacchere, io, sul mio conto. Qual è la coscienza, la vostra, che vedete codesta povera signora pianger lagrime di

⁶⁶ Alonge, *Come tu mi vuoi* e Lazzaro, p. 27.

⁶⁷ Pirandello, *Maschere nude*, 481.

⁶⁸ Saraceno, *Le donne nella famiglia*, 112.

sangue, patir le pene dell'inferno, e — “Non è niente pazienza l'offra a Dio!” — Questa è la coscienza?

FANA: Questa! Questa! Per chi ha timore di Dio!

BEATRICE: Ah, e allora un uomo vi tartassa, vi pesta...così...sotto i piedi; è Dio, è vero?

FANA: No. Io dico che dobbiamo offrirlo a Dio, signora mia! Ma quando mai gli uomini, mi scusi, si sono presi così di fronte, a petto? Usar la forza con chi è più forte di noi? Piano piano, signora mia, d'accanto e non di fronte, con garbo e la buona maniera si riportano gli uomini a casa.

LA SARACENA: E già! Mi piace! E per essere così, qua tutte le donne, gli uomini, oh! Toppe da scarpe ne fanno di noi! ⁶⁹

E più avanti:

FANA: Signora mia, per carità; signora mia, pensi allo scandalo!

BEATRICE: Non me ne importa niente!

FANA: Badi che Vossignoria si rovina!

BEATRICE: Mi libero! Mi libero! Mi libero! — Andate Saracena. Non perdiamo più tempo!⁷⁰

Il marchio della pazzia affibbiato a Beatrice medicalizza chi sfida la moralità borghese e il potere patriarcale. Il ruolo dell'isterica che Ciampa fa recitare a Beatrice salva l'onore degli uomini (l'adultero Fiorica e Ciampa, il marito tradito) e ristabilisce la rispettabilità e la doppia morale.

Un discorso a parte richiedono *Il piacere dell'onestà* (1917) e *Il giuoco delle parti* (1918). In queste opere si afferma in modo più marcato “il gestus”⁷¹ a svantaggio della motivazione psicologica nella costruzione del personaggio. Inoltre, il motivo della recita della parte nella vita sociale, che accosta la finzione nel teatro e nella realtà, condurrà alla tematizzazione della problematicità della rappresentazione e alla sperimentazione meta-teatrale.

Il carattere sovversivo del *Piacere dell'onestà* non sfuggì a Gramsci il quale notò:

Luigi Pirandello è un ardito del teatro. Le sue commedie sono tante bombe a mano che scoppiano nei cervelli degli spettatori e producono crolli di banalità, rovine di sentimenti, di pensiero (...) ha il merito grande di far, per lo meno, balenare delle immagini di vita che escono fuori dagli schemi soliti della tradizione⁷².

⁶⁹ Pirandello, *Maschere nude*, 770.

⁷⁰ Pirandello, *Maschere nude*, 771.

⁷¹ Il Gestus, secondo la concezione di Brecht, è un elemento o un insieme di elementi gestuali e/o verbali che definiscono un momento sociale, collettivo.

⁷² Gramsci, *Letteratura e vita nazionale*, 307.

Sempre Gramsci, in occasione della prima, commentò su Pirandello nell'*Avanti!* del 2 novembre 1917: "C'è nelle sue commedie uno sforzo di pensiero astratto che tende a concretarsi sempre in rappresentazione". Come vedremo, l'analisi delle strutture drammatiche conferma il giudizio gramsciano sul carattere innovativo della pièce.

Il protagonista, Angelo Baldovino, accetta di sposare Agata, messa incinta dal già ammogliato marchese Fabio Colli. Scelto in quanto ritenuto uomo di scarsa moralità, Baldovino dovrà essere soltanto in apparenza un marito, per salvaguardare la rispettabilità di Agata e consentire al Colli di continuare a frequentarla. Il suo compito è quello di mantenere la trasgressione nell'ambito della rispettabilità. Baldovino invece dimostrerà un inaspettato rigore e si comporterà da marito e da padre esemplare, diventando, come ammette egli stesso, un "tiranno". Baldovino si insinua infatti come guida morale di Agata, la quale finirà per negarsi ai desideri sessuali del marchese, rinunciando ad essere amante e limitandosi ad essere soltanto madre.

Da complice del marchese, Baldovino si trasforma improvvisamente ed inspiegabilmente in suo antagonista. L'attenzione è quindi centrata sul comportamento del personaggio. Il comportamento cambia, senza i passaggi gradualità di un'evoluzione psichica. Baldovino definisce la propria identità come progetto, appropriandosi di determinati modelli sociali. La tensione iniziale, che dà avvio all'azione, tra trasgressione e rispettabilità viene risolta a favore di quest'ultima, ma come rispettabilità finta, "recitata". L'onestà di Baldovino è frutto di una costruzione sociale piuttosto che prodotto dello sviluppo naturale della sua personalità: "Ecco veda", spiega Baldovino al marchese, "io entro qua, e divento subito, di fronte a lei, quello che devo essere, quello che posso essere — mi costruisco — cioè, mi presento in una forma adatta alla relazione che debbo contrarre con lei"⁷³.

Come abbiamo visto, nella drammaturgia borghese i comportamenti venivano ricollegati al carattere del personaggio, facendo perdere di vista l'importanza dell'azione come risultante di una rete di rapporti sociali. Per potere rappresentare queste forze collettive, occorre che l'azione sostituisca il personaggio come elemento dominante del testo. Il motivo del ruolo come recita diventa una costante in Pirandello. Si può quindi parlare di un paradigma il cui scopo è proprio quello di spostare l'attenzione dal carattere (individuale e naturale) agli elementi collettivi ed esistenziali. La figura paradigmatica è appunto una figura collegata ripetutamente a comportamenti ben precisi.

⁷³ Pirandello, *Maschere nude*, 295.

La rinuncia alla caratterizzazione psicologica a favore del *gestus* permette la rappresentazione dell'alienazione dei ruoli familiari in *Il giuoco delle parti*. Leone Gala vive separato dalla moglie Silia e le consente addirittura di avere un amante. Ogni giorno, però, si reca a farle visita e le impone sistematicamente per mezz'ora la sua presenza. Leone è un lucido ragionatore, di una precisione ossessiva e meccanica. Silia è ingenua ed istintiva come una bambina. Leone paralizza la moglie: la spia, la osserva, la analizza e prevede ogni suo gesto. Silia decide di liberarsi del marito, ma il piano da lei concepito fallisce: Silia spinge Leone a sfidare a duello il marchese Miglioriti, celebre spadaccino, dal quale finge di ritenersi offesa. Come marito ufficiale Leone fa il suo dovere e sfida il Miglioriti a combattere però, secondo il "gioco delle parti", dovrà andare Guido Venanzi, colui che, come amante, vive veramente con Silia.

Nei testi tradizionali posizioni semantiche opposte come ad esempio buono-cattivo sono realizzate attraverso personaggi diversi, di solito un eroe ed un antagonista. In *La morte civile*, ad esempio, Corrado, uomo semplice e buono, contro il malizioso sacerdote che vuole spingerlo a fuggire con moglie e figlia. Nei *Mariti* Fabio Regoli, il buon marito, contro i cattivi mariti aristocratici. Nel *Giuoco delle parti* queste posizioni si confondono. Silia e Leone sono entrambi eroi e antagonisti, vittime e carnefici allo stesso tempo. Le figure non sono concepite come portatrici di un'ideologia forte. Non c'è un eroe buono con cui identificarsi e un antagonista da condannare. Il rapporto tra Leone e Silia è presentato come gioco delle parti fissate dai discorsi egemoni. Da una parte l'uomo, la ragione, la cultura, dall'altra la donna, l'istinto, la natura. La reciproca estraneità che caratterizza Leone e Silia indica la rottura a livello metaforico del legame tra natura e società. L'opposizione non risolta crea una tensione produttiva che stimola la riflessione critica da parte dello spettatore. La riconciliazione delle antinomie tramite la figura dell'eroe era invece una costante del teatro tradizionale: nella *Morte civile* Corrado si sacrifica e accetta la necessità sociale e naturale della nuova famiglia. Nei *Mariti* Fabio Regoli si mantiene, grazie all'educazione, dove la natura l'ha posto.

In conclusione possiamo dire che se il teatro borghese servì come strumento di affermazione dell'etica familiare nazionale, i valori ed i comportamenti legittimati da questa produzione non rimasero incontestati. Discorsi alternativi a quelli egemoni riguardo il rapporto tra uomo e donna all'interno della famiglia cominciano ad emergere già a partire dal primo decennio del Novecento. La produzione teatrale futurista, grottesca e pirandelliana esprime l'inadeguatezza dei modelli proposti dalla drammaturgia precedente: i futuristi individuano il ruolo sociale della sessualità

fuori del matrimonio; i grotteschi intervengono contro la doppia morale; Pirandello analizza la subordinazione coniugale della donna come l'esito di un processo di costruzione. Il mutamento strutturale in direzione di un personaggio "categoria sociale" invalida l'armonia "naturale" della gerarchia familiare.

OPERE CITATE

- Aguirre D'Amico, Maria Luisa. *Album Pirandello*. Milano: Mondadori, 1992.
- Alonge, Roberto. *Teatro e spettacolo nel secondo Ottocento*. Bari: Laterza, 1998.
- , (a cura di) *Come tu mi vuoi e Lazzaro*, in *Tutte le opere di Pirandello*. Milano: Mondadori, 1993.
- , (a cura di) *Tutto per bene e Come prima, meglio di prima*, in *Tutte le opere di Pirandello*. Milano: Mondadori, 1993.
- Angelini, Franca. *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*. Bari: Laterza, 1976.
- Bachtin, Michail. *Dostoevskij. Poetica e stilistica*. Torino: Einaudi, 1968.
- Bragaglia, Leonardo. *Carteggio Pirandello-Ruggeri*. Fano: Biblioteca Comunale Federiciana, 1987.
- Brecht, Bertolt. *Schriften zum Theater*, Bd. 3, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 1963.
- Capuana, Luigi. "La prima rappresentazione de *I mariti* (1867)", in *Il teatro italiano*, vol. V, tomo II. A cura di Siro Ferrone. Torino: Einaudi, 1979.
- Chiarelli, Luigi. *La maschera e il volto*, in *Teatro grottesco del Novecento*, a cura di Gigi Livio. Milano: Mursia, 1965.
- D'Amico, Silvio. *Il teatro dei fantocci*. Firenze: Vallecchi, 1920.
- Della Pergola, Mina. *Piccole Luci*, in *L'Italia futurista*, Firenze, a. II, n. 29 (1917): 3.
- Duggan, Christopher. *Breve Storia d'Italia*. Casale Monferrato: Piemme, 1998.
- Eco, Umberto. *Le lacrime del corsaro nero*, in Id., *Il superuomo di massa: retorica e ideologia nel romanzo popolare*. Milano: Bompiani, 1978.
- Ehmer, Josef. "Marriage", in *The History of the European Family*. A cura di David Kertzer e Marzio Barbagli. New Haven: Yale University Press, 2002, pp. 282-321.
- Ferrone, Siro (a cura di), *Il teatro italiano*, vol. V, tomo II. Torino: Einaudi, 1979.
- Foucault, Michel. *Histoire de la sexualité*, vol. I, *La volonté de savoir*. Paris: Gallimard, 1976.
- Giacometti, Paolo. *La morte civile*, in *Il teatro italiano*, vol. V, tomo II. A cura di Siro Ferrone. Torino: Einaudi, 1979.
- Giacosa, Giuseppe. *Teatro*, vol. II. Milano: Mondadori, 1968.
- Gramsci, Antonio. *Letteratura e vita nazionale*. Torino: Einaudi, 1966.
- Krafft-Ebing Richard von. *Le Psicopatie sessuali, con speciale considerazione alla inversione sessuale*. Torino: Bocca, 1889.
- Marinetti, Filippo Tommaso. *Manifesto dei drammaturghi futuristi*. Milano: Redazione di *Poesia*, 11 gennaio 1911.
- , *Il teatro di varietà*, in *Lacerba*, a. II (1914): 158.

- . *Elettricità sessuale*, in *Teatro*, vol. II. A cura di G. Calendoli, Roma: Vito Bianco Editore, 1960.
- Marinetti, Boccioni, Russolo, “Programma politico futurista”, in *Lacerba*, a. II (1914:167-169).
- Masnata, Pino. *Anime sceneggiate*. Roma: Edizioni futuriste di Poesia, 1930.
- Monti, Silvana. *Il teatro realista della nuova Italia 1861-1876*. Roma: Bulzoni, 1979.
- Mosse, George. *Sessualità e nazionalismo*. Roma-Bari: Laterza, 1996.
- Pirandello, Luigi. *Maschere nude*. A cura di Italo Borzi e Maria Argenziano. Roma: Newton Compton, 1993.
- Praga, Marco. *La moglie ideale*, in *Il teatro italiano*, vol. V, tomo III. A cura di Siro Ferrone, Torino: Einaudi, 1979.
- Saint-Point, Valentine de. “Manifesto della donna futurista”, in *Lacerba*, n. II, 1914, p. 69.
- Saraceno, Chiara. “Le donne nella famiglia: una complessa costruzione giuridica:1750-1942”. *Storia della famiglia italiana 1750-1950*. A cura di Marzio Barbagli e David Kertzer. Bologna: Il Mulino, 1992, pp. 103-128.
- . *Mutamenti della famiglia e politiche sociali in Italia*. Bologna: Il Mulino, 1998.
- Simoni, Renato. *Trent'anni di cronaca drammatica*, vol. II. Torino: Società editrice torinese, 1951.
- Szondi, Peter. *Teoria del dramma moderno*. Torino: Einaudi, 1962.
- Torelli, Achille. *I mariti*, in *Il teatro italiano*, vol. V, tomo II. A cura di Siro Ferrone, Torino: Einaudi, 1979.
- Trevisani, Cesare. *Sulle condizioni della letteratura drammatica nell'ultimo ventennio*. Firenze: Bettini, 1867.
- Wanrooij, Bruno. *Storia del pudore*. Venezia: Marsilio, 1990.