

Domenico Pio Chirico
Università degli Studi di Napoli Federico II

Lettura pirandelliana di una trilogia lorchiana

Abstract

The paper starts focusing on Pirandello and García Lorca's trilogies "theatre in the theatre" and the conceptions of theatre in the society between the two World Wars for the two authors. It underlines how the same antagonism versus the bourgeois spectators and the same metatheatrical technique was used in different ways in *Sei personaggi in cerca d'autore*, *Ciascuno a suo modo*, *Questa sera si recita a soggetto* and in *El público*, *Así que pasen cinco años* and *Comedia sin título*. The basic idea of this work is that through the reading of Pirandello's plays, we can better understand Lorca's plays. The last part of the work analyses the unfinished work of Pirandello *I giganti della montagna* and the impossibility of poetry in the massified society for the Italian author just as Lorca's play *Comedia sin título*, in which the theatre collapsed under the force of revolution.

1. Negli anni tra il 1929 e il 1935 Federico García Lorca concepisce una trilogia teatrale, rimasta in gran parte incompleta e mai rappresentata, che ha come argomento portante proprio il teatro. Ricadere nella definizione di trilogia del "teatro nel teatro", con esplicito riferimento a Pirandello, non è una novità se si pensa che già Vitale 1991 e Soufas 1996 parlano di una trilogia metateatrale lorchiana. Quello che si tenterà di fare in questa sede è dare una lettura pirandelliana di questa trilogia spagnola costituita da *El público* (1929), *Así que pasen cinco años* (1933) e *Comedia sin título* (1935) in modo da capire quali sono i punti di contatto e divergenza tra i due autori nell'utilizzo delle tecniche metateatrali e come questi siano entrambi influenzati dalle avanguardie. Questo approccio non significa cercare di uniformare il prodotto drammaturgico lorchiano a quello pirandelliano, ma capire in che modo si muovano nella nuova complessità organizzativa dell'arte tra le due guerre e illuminare alcune caratteristiche della trilogia lorchiana ancora poco chiare. In via preliminare si deve sottolineare una conoscenza critica dell'opera pirandelliana da parte di Lorca. Egli subì, probabilmente, il dibattito culturale spagnolo intorno alla figura del siciliano negli anni della sua formazione alla *Residencia de estudiantes*. Infatti sappiamo che nel gennaio 1924 Ricardo Baeza tenne una conferenza nell'istituto

madrileno a cui, probabilmente, partecipò lo stesso García Lorca (cfr. Muñiz Muñiz 1997, 116). L'interesse per l'autore siciliano sembra acuirsi in coincidenza con la stesura del testo di *El público*. Durante il soggiorno americano alla Columbia University, come si evince dalle lettere ai genitori (García Lorca 1984), l'autore spagnolo frequenta gli stessi ambienti accademici di Prezzolini, che era reduce dall'esperienza del Teatro d'Arte (cfr. Bontempelli 1993, 58-64) sotto la direzione di Pirandello e che stava tenendo un corso proprio su quest'ultimo e Verga (Ragusa 1995, 67) nell'università newyorkese. L'autore si reca spesso a teatro dove gli spettacoli del nostro erano reinterpretati da compagnie locali. Negli ultimi anni i contatti tra i due autori si infittiscono a tal punto che Pirandello invita varie volte il granadino a rappresentare *Yerma* in Italia con la compagnia di Margherita Xirgu (cfr. Morelli 2016, 172-173 e Millán 1987, 10-34). Dal canto suo García Lorca (2016, 255-256) menziona il collega italiano nel 1935 all'interno della *Charla sobre teatro*.

Il luogo in cui avviene la citazione non è casuale e offre uno spunto di riflessione, poiché il drammaturgo nel contesto italiano diventa l'emblema dell'autore teatrale che è riuscito ad insegnare al pubblico, a essere un innovatore; ma soprattutto il costruttore di un nuovo teatro che viene fuori dalle idee delle avanguardie. A questi intenti programmatici si richiama esplicitamente Lorca. Pirandello diventa il ricostruttore del teatro a partire dall'edificio demolito dalle avanguardie. La visione del drammaturgo è molto simile a quella che ne dà Enzo Lauletta negli anni '70:

Non credo che si possa inquadrare Pirandello nell'economia di un'avanguardia di rifiuto e di totale dissacrazione [...] Pirandello in realtà non ha appiccato l'incendio, se n'è rimasto a guardare tra l'impietoso e il divertito; ma una volta adoperato il bulldozer per buttare giù un edificio decrepito che continuava ad ergersi malinconicamente in mezzo a costruzioni ardite e persino ingegnose, si è adoperato per mettere ordine, ridare logica ad una trama smagliata, restituire slancio ad una scena logora e svogliata anche se applaudita dal pubblico e da una critica colta e conformista (Lauletta 1975, 9).

Questo assunto può fare da punto d'inizio del lavoro lorchiano nella sua trilogia: il metateatro infatti è un modo per tirare le somme sullo stato dell'arte teatrale sul finire degli anni Venti, oltre che per spiegare quasi didascalicamente il valore che ha l'opera scenica nella società.

L'idea di un teatro che si presenta come specchio di se stesso e che si commenta da solo in maniera programmatica prima ancora di andare in scena, dunque prima che sia il pubblico in sala a commentarlo, non appartiene solo a questa trilogia. I primi passi nella creazione di una struttura metateatrale si

vedono nella *Tragicomedia de don Cristóbal y seña Rosita* (1922) dove un personaggio, el Mosquito, in un lungo prologo illustra la differenza tra l'opera che si sta per rappresentare e quella a cui è abituato il pubblico dei teatri cittadini. Si contrappone in maniera quasi manichea la cultura popolare delle classi umili alla pedanteria di una borghesia ancora legata a moduli teatrali ottocenteschi. Il discorso lorchiano quindi è già in una fase preliminare permeato dall'idea di rottura con una certa cultura tradizionalista del passato.

In García Lorca il discorso sulla fierezza e sanità delle classi più umili in contrasto col pubblico è già nel *Poema del Cante Jondo* (1921) e nel *Romancero Gitano* (1925-1927), ma si esacerba proprio nelle opere teatrali. Infatti vediamo da una parte l'autore col suo bisogno di verità e dall'altra la platea riluttante ai cambiamenti repentini. Una situazione, questa, che non riguarda solo l'autore spagnolo: in quegli anni la scena europea è squassata dai conflitti tra drammaturghi e pubblico; basta guardare allo scritto di Marinetti *La voluttà di essere fischiati* (1915) oppure alle grida "Manicomio! Manicomio!" che animarono il Teatro Valle nel 1921 durante la prima di *Sei personaggi in cerca d'autore*.

2. Esaminando la trilogia metateatrale di Federico García Lorca soprattutto alla luce del contesto europeo e in particolare attraverso una lettura contemporanea delle opere di Luigi Pirandello si può percepire come il confronto col pubblico sia un elemento portante. Lo stesso autore spagnolo, nel parlare di un testo rimasto inedito come *El público*, sottolinea come questo sia uno "espejo del público" (Laffranque 1956, 312). L'espressione "specchio del pubblico" (su cui cfr. Monegal 2000, 21), con cui l'opera è presentata, cela il largo uso della tecnica metateatrale con modalità molto simili a quelle pirandelliane: infatti anche qui, come in *Sei personaggi in cerca d'autore*, la scena si apre sulla figura di un direttore teatrale che è alle prese con una "commedia da farsi". Se nel testo pirandelliano ci troviamo davanti alle prove del *Giuoco delle parti* durante le quali sopraggiungono i Sei Personaggi, in quello lorchiano la scena si apre con il direttore teatrale nel suo ufficio che, dopo aver rappresentato *Romeo e Giulietta*, in seguito all'arrivo prima di tre cavalli bianchi e poi di tre uomini cede all'idea di mettere in scena uno spettacolo diverso, una storia nuova in cui il teatro stesso deve essere portato sul palco.

Ci si concentra, in modo molto simile a *Sei personaggi in cerca d'autore*, sulla scissione tra realtà e finzione scenica. Nel testo pirandelliano la Figliastro non si ritrova nella ricostruzione improvvisata fatta sul palco del retrobottega di Madama Pace e scoppia a ridere nel veder riproposta dagli attori la scena, allo stesso modo nel Quadro Quinto dell'opera lorchiana degli studenti discutono sul

fatto che l'attore che interpretava Giulietta nell'opera appena vista non era la vera Giulietta, ma un attore maschio travestito. Attraverso il racconto dei giovani studenti si viene a sapere che il pubblico in sala ha scoperto l'inganno del direttore teatrale, poiché si sono resi conto durante la rappresentazione, che la vera Giulietta era sotto le poltrone, legata ed imbavagliata. Di conseguenza gli spettatori hanno ucciso gli attori travestiti sul palco e poi anche Giulietta: "Por pura curiosidad, para ver lo que tenían dentro" (García Lorca 1978, 139). L'uccisione della vera eroina shakespeariana per capire di cosa fosse fatta, ci fa presupporre che il personaggio lorchiano abbia con sé la stessa connotazione ultraterrena ma allo stesso tempo di "realtà creata" dalla fantasia che hanno i Sei personaggi pirandelliani soprattutto nella versione del 1925. Si legge infatti nelle didascalie dell'autore siciliano:

Chi voglia tentare una traduzione scenica di questa commedia bisogna che s'adoperi con ogni mezzo a ottenere tutto l'effetto che questi Sei Personaggi non si confondano con gli attori della compagnia [...] I Personaggi non dovranno apparire come fantasmi, ma come realtà create, costruzioni della fantasia immutabili: dunque più reali e consistenti della volubile naturalità degli attori (Pirandello 2007, 678).

In secondo luogo il linciaggio dell'intera compagnia da parte del pubblico perché sconvolto dalla scoperta della finzione scenica e dalla rappresentazione falsata del reale ci riporta al dramma pirandelliano *Ciascuno a suo modo* (1924). Nell'opera in cui viene portato sulla scena il caso dell'attrice Delia Morello e del pittore Giorgio Salvi che per amore della Morello si è ucciso. Ai due atti di cui si compone la commedia da camera, si alternano degli intermezzi in cui il sipario viene rialzato e vengono rappresentati i corridoi, il foyer e l'ingresso del teatro in cui si trova la vera Morello, il suo amante il Barone Nuti e una serie di critici che commentano lo spettacolo. La donna è sdegnata e dichiara di non riconoscersi affatto nella vicenda messa in scena e nell'attrice che la sta rappresentando a tal punto che la commedia si chiude con la Morello che sale sul palco e schiaffeggia la prima attrice.

Il personaggio pirandelliano mette insieme quello che è stato impedito al personaggio lorchiano della vera Giulietta, preventivamente imbavagliata, e la furia del pubblico nello scoprire la finzione scenica. Sia nel testo di un autore che in quello dell'altro si fa molto attenzione ad evitare che il vero pubblico intervenga nella rappresentazione. Tutto avviene sul palco, il racconto del linciaggio è messo in bocca a degli attori; nel primo caso dei finti spettatori, nel secondo caso dei finti studenti. Secondo uno dei più acuti interpreti dell'opera pirandelliana:

Pirandello in *Ciascuno a suo modo* si limita a tracciare un affresco della teatralità futurista, guardandosi però dal riprodurla sul serio. [...] Pirandello così non apre affatto lo spettacolo alla partecipazione e alla contestazione del pubblico. Ma cerca piuttosto di esorcizzare le reazioni negative e tumultuose innescate dal suo teatro, integrandole nel testo scritto della commedia, per riportarle sotto il suo controllo (Vicentini 1993, 99).

Ciò che Vicentini scrive a proposito del testo pirandelliano potrebbe avere pieno valore anche per il testo lorchiano. Quello che possiamo presupporre è che l'esigenza di fare un nuovo teatro, di rifondare un genere, alla luce delle avanguardie nello spazio tra le due guerre è pressante per i due autori ma contrapposta con il timore di doversi rapportare con un pubblico riottoso e refrattario all'innovazione. Proprio in questa congiuntura in cui il metateatro trova la sua piena espressione, esso diventa il modo per esorcizzare la critica e allo stesso tempo aprire uno spazio di riflessione sul teatro stesso, sulla sua natura ibrida e sulla smagliatura tra realtà e finzione nell'opera teatrale.

3. L'idea di dover far fronte ad un pubblico così poco propenso alle innovazioni e alla nuova veste che si vuole dare al teatro nella società delle due guerre è evidentissima sia nell'ultimo testo della trilogia metateatrale di García Lorca sia in quello di Pirandello. Parliamo rispettivamente di *Comedia sin título* e *Questa sera si recita a soggetto* (1929). Le due opere teatrali hanno un incipit molto simile: in entrambe lo spettacolo inizia con una feroce discussione tra l'autore e degli attori confusi tra gli spettatori in platea e in galleria (nel caso della commedia spagnola), e tra il regista e gli attori anche qui confusi tra il pubblico (nel caso della commedia italiana). In entrambe le *pièces* il dialogo si fa acceso sin dalle prime battute:

AUTOR. [...] Pero ¿cómo se llevaría el olor del mar a una sala de teatro o cómo se inunda de estrellas el patio de butacas?

ESPECTADOR I. [en butaca]. Quitándole el tejado.

AUTOR. ¡No me interrumpa!

ESPECTADOR I. Tengo derecho. ¡He pagado mi butaca! (García Lorca 1978, 323).

Nel testo pirandelliano, invece, leggiamo:

IL SIGNORE ANZIANO, DAL PALCO. (congestionato) Io credevo per chiederci scusa dello scandalo inaudito di quei rumori. Del resto, le faccio sapere che non sono venuto per ascoltare da lei una conferenza.

IL DOTTOR HINKFUSS. Ma che conferenza! Perché osa credere e gridare così forte ch'io sia qua per farle ascoltare una conferenza?

(Il Signore Anziano, molto indignato di quest'apostrofe, scatta in piedi ed esce bofonchiando dal palco). (Pirandello 2007, IV, 302).

L'inizio molto simile, che nuovamente sembra affrontare il problema del pubblico e della sua reazione all'opera teatrale, non deve trarre in inganno. Come ben sottolinea ancora Vicentini (1993, 141), il battibecco con gli attori confusi nella platea era una tecnica già utilizzata dalle avanguardie futuriste e dadaiste che non si erano solo limitate a dare vita ad un modello di spettacolo teatrale basato sullo scontro diretto tra attori e spettatori, ma anche a descriverlo. Negli spettacoli di queste avanguardie infatti veniva narrato lo scontro con il pubblico: in molti dei loro brevi testi teatrali compaiono come personaggi già previsti da copione due o più attori nel ruolo di 'spettatori' che danno vita a degli scambi di battute tra platea e palco. Queste scene mostravano una nuova visione dello spettacolo teatrale d'avanguardia, dove l'opera d'arte si fa malleabile e non passivamente fruibile dallo spettatore di cui è richiesto esplicitamente l'intervento. In quest'ottica va ricordata una breve sintesi futurista di Marinetti nel 1916 in cui degli attori esasperati dalle critiche del pubblico chiamavano sul palco due attori confusi tra gli spettatori e li costringevano a recitare al loro posto. Lo spettacolo si chiudeva con l'uccisione di uno dei due tramite un colpo di fucile. Nel 1920, durante una serata dadaista, Breton e Soupault mettevano in scena un dramma chiamato *Per favore* in cui il quarto atto si riduceva fondamentalmente alle proteste di tre spettatori di platea (due uomini ed una donna) e uno spettatore in un palchetto¹. L'ipotesi che potremmo formulare è che queste forme di spettacolo abbiano influenzato i due autori in maniera molto simile sino a dare esiti quasi identici. Entrambi, dopo risultati cronologicamente antecedenti come *El público*, *Sei personaggi in cerca d'autore* e *Ciascuno a suo modo*, sono riusciti a includere nella rappresentazione del dramma la presenza autentica e reale del pubblico, senza doverlo nascondere, ricostruire sul palco o camuffarlo. Finalmente i due drammaturghi col terzo spettacolo delle loro trilogie utilizzano la platea rendendola quel che è durante la rappresentazione: una sala affollata di spettatori. Come sottolinea Harretche (2000, 143) riferendosi proprio al dramma lorchiano in questione, l'effetto di sfondamento della quarta parete si trasforma in uno specchio e la rappresentazione non è nulla di più che un'immagine cruda e vera della platea in cui si registrano i frammenti di vita degli spettatori realmente accomodati in sala. In questa situazione l'azione scenica può prendere avvio solo

¹ Nella *Comedia sin título* la coincidenza di personaggi con il testo dadaista è impressionante. Infatti abbiamo due spettatori con le rispettive mogli e uno spettatore in palchetto nella prima parte del testo, a cui successivamente si aggiungono due operai e due donne.

dalla partecipazione attiva degli spettatori e l'opera, fuori d'ogni convenzionalità, diventa uno specchio della vera sala in cui gli spettatori non sono una forza oppositiva da esorcizzare come era stato nei precedenti drammi, ma diventano il motore necessario perché la rappresentazione abbia inizio. Infatti, se guardiamo ai due testi teatrali di Pirandello, *Sei personaggi in cerca d'autore* e *Ciascuno a suo modo*, o il teatro è vuoto, e quindi pur avendo una rottura della quarta parete la presenza degli spettatori viene ignorata, oppure i luoghi degli spettatori vengono ricostruiti sul palco. Nelle opere lorchiane invece il pubblico o è spettatore passivo, come in *Así que pasen cinco años*; o le sue azioni sono raccontate dagli attori sul palco come in *El público*. D'altro canto, le somiglianze finiscono qui perché l'uso che si fa della distruzione della quarta parete e delle tecniche metateatrali è molto diverso tra i due.

4. Quest'ultima considerazione è fondamentale ai fini interpretativi poiché ci dà l'idea di come di fatto due testi molto simili in un primo livello interpretativo e apparentati da influenze comuni siano asserviti, nell'economia del testo letterario, ad esigenze piuttosto diverse. Il battibecco sul palco è gestito nel testo italiano dal Dottor Hinkfus che è il regista e non l'autore dell'opera che si sta mettendo in atto. Il testo pirandelliano alla vigilia degli anni Trenta si confronta con una figura delle compagnie teatrali che si era affermata pian piano in tutta Europa e in particolare nella Germania della Repubblica di Weimar: il regista. La regia in questo periodo significava, per molti aspetti, utilizzare mezzi d'avanguardia per riuscire a dare all'opera teatrale delle connotazioni che il testo non prevedeva o non poteva dare (cfr. Forte 2001, III, 435 ss.). Lo stesso Pirandello ne era divenuto cosciente quando nel 1923 vide rappresentata a Parigi la prima versione dei *Sei personaggi in cerca d'autore* sotto la direzione di Pitoëff. Nella versione parigina i Personaggi venivano calati dall'alto attraverso un sistema di montacarichi e illuminati da una luce verde rendendo ancora più marcato l'effetto di estraneità dei personaggi in confronto agli attori della compagnia. *Questa sera si recita a soggetto* è figlia del viaggio compiuto nel 1928 a Berlino. Nella capitale tedesca gli effetti di regia avevano raggiunto il loro massimo sviluppo con gli spettacoli di Piscator in cui luci, proiezioni cinematografiche, palchi ruotanti creavano effetti inimmaginabili in un contesto teatrale come quello italiano. L'ottica di Pirandello è positiva nei confronti di queste tecniche ma per lui avevano la funzione modale di rendere al meglio la magia teatrale, creare un luogo dell'immaginario in cui il testo si potesse esprimere al massimo, quindi rimanendo nell'ottica di gerarchia teatrale in cui il testo ricopre un ruolo insostituibile e imprescindibile per la realizzazione dell'opera.

Su questi temi si sviluppa *Questa sera si recita a soggetto*. Il Dottor Hinkfuss pretende di gestire lo spettacolo facendo ricorso solo a «questo rotoletto di poche pagine» e continuando «una novellina, o poco più» (Pirandello 2007, IV, 302), palesando una prospettiva antigierarchica del regista che sminuisce il ruolo del testo e pretende di gestire ‘a soggetto’ la messa in scena. L’esperienza si rivela fallimentare già a metà spettacolo e gli attori cacciano il regista stufo delle sue interruzioni. Dopo ciò questi che sotto la direzione del Dottor Hinkfuss si erano sparpagliati tra i palchetti e i corridoi del teatro tornano a gravitare verso il palco sul quale la rappresentazione si svolge diretta dagli attori. Anche quest’esperienza è però destinata a fallire poiché la prima attrice nell’ultima scena accusa un malore sul palco. La conclusione cui arrivano gli stessi teatranti è che nella rappresentazione un ruolo essenziale lo devono svolgere il testo e l’autore per evitare le derive del regista e una troppo intensa immedesimazione degli attori. La scelta di concepire un’opera metateatrale ci mostra un Pirandello costruttore di un ordine nuovo teatrale, che cerca di sistemare e ridare logica a una scena scossa dai conflitti e dai rivolgimenti delle avanguardie. La sua costruzione non esclude le innovazioni, anzi le sfrutta nella logica dello spettacolo, pur dando vita a un ordine gerarchico in cui la volontà dell’attore e del regista è sottomessa a quella dell’autore e del testo. In questo senso il metateatro è un modo per fare *teatro del teatro*, per esternare le tensioni di questa forma d’arte tra le due guerre; ma anche per trovare soluzioni e riuscire a superare l’*impasse* in cui si potrebbe arenare.

5. *Comedia sin título*, invece, pur avendo gli stessi presupposti non sembra prevedere discussioni sulle soluzioni di regia. La commedia ha uno svolgimento del tutto diverso: essa inizia con un lungo prologo in cui l’autore (e non il regista come nel testo pirandelliano) prende la parola ponendo al centro del prologo il ruolo del teatro nella vita di tutti i giorni e imbastendo una discussione su cosa il palco debba raccontare. L’opera che si sta per realizzare “va a tener, no el gusto, sino el sentimiento de enseñaros esta noche un pequeño rincón de realidad” (García Lorca 1978, 319); ancora una volta il tema è far cadere la barriera tra realtà e finzione, ma siamo lontani ideologicamente dagli esiti del *Público*. Non esiste più l’inganno di Giulietta, si avverte anzi il pubblico “que nada es inventado” (ibid.). Si ribadisce con forza che la teatralità leggera e finta non può più trovare spazio: il sipario non si aprirà “para alegrar al público con un juego de parabras” (ivi, 319), ed è inconcepibile che la “gentes de ciudad, que vivís en la más pobre y triste de las fantasías” (ivi, 321) venga a teatro “con el afán único de divertirnos” (ibid.). Se guardiamo alla *Charla sobre teatro*, dello stesso anno, è evidente che García Lorca ha le idee molto chiare: “Un teatro sensible y bien orientado en todas

sus ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo” (García Lorca 2016, 255). Il teatro riveste quindi per l’autore un valore educativo imprescindibile nei confronti degli spettatori. La teatralità va riorganizzata, ma va riorganizzata come scena didattica. Questo valore si esterna nella produzione di spettacoli che abbiano come temi la denuncia della finzione drammatica e l’imposizione della realtà circostante. L’autore spagnolo lavora nella stessa smagliatura con cui Pirandello chiudeva *Sei personaggi in cerca d’autore* (“ma che finzione! Realtà, realtà, signori! Realtà!”: Pirandello 2007, IV, 757). La tecnica metateatrale in Lorca è sicuramente un metodo per indagare la smagliatura tra realtà e finzione, ma è anche un modo per denunciare al pubblico ciò che viene ‘venduto’ sui palchi e sostituirlo con un teatro in cui il drammaturgo “no quiere que os sintáis en teatro, sino en mitad de la calle” (García Lorca 1978, 323), poiché solo la strada e pertanto la rappresentazione della vita vera, può essere realmente educativa. Questa idea di rifiutare le convenzioni teatrali e di capovolgere quelli che uno studente nel Quarto Quadro del *Público* chiama “las sedas y los cartones que el poeta levanta en su dormitorio” (ivi, 129) è parte della base metodologica che García Lorca propone più volte sia in quest’opera, sia nella *Commedia sin título*. Una base programmatica che si esplica in espressioni come *teatro al aire libre e teatro bajo la arena*: con la prima si intende la volontà del drammaturgo di spostare l’attenzione scenica verso la vita vera, raccontando quello che accade nelle strade, nelle piazze e nelle campagne e rendendo cosciente il pubblico di quella che è la vita (di questa impostazione troviamo traccia anche nella *Charla sobre teatro*, lì dove Lorca parla di un teatro che sappia contenere “el latido social, el latido histórico, el drama de sus gentes y el color genuino de su paisaje y de su espíritu”: García Lorca 2016, 255); nell’espressione *teatro bajo la arena* invece, si sottintende il concetto per cui bisogna denunciare le finzioni teatrali e portare sulla scena argomenti scomodi che non piacciono al pubblico e che possano provocare quella reazione violenta di cui si è detto precedentemente. Non a caso il direttore nell’ultimo quadro del *Público*, dopo che il teatro è stato distrutto dalla rivolta degli spettatori, dice: “Pude haber elegido el Edipo o el Oteló. En cambio, si hubiera levantado el telón con la verdad original se hubieran manchado de sangre las butacas desde las primeras escena” (García Lorca 1978, 153); e poi, in maniera più netta, “Era imposible hacer otra cosa; mis amigos y yo abrimos el túnel bajo la arena sin que lo notara la gente de ciudad. Nos ayudaron muchos obreros y estudiantes que ahora niegan haber trabajado a pesar de tener las manos llenas de heridas. Cuando llegamos al sepulcro levantamos el telón” (ivi, 157). Nella *Comedia sin título* si converge su tematiche simili (cfr. Laffranque 1978) che spesso emergono nel dialogato e creano una strutturazione contrastiva

tra l'autore, gli attori e gli spettatori. Spesso l'autore esordisce con battute come: "yo quiero echar abajo las paredes para que sintamos llorar o asesinar o roncar con los vientres podridos a los que están fuera, a los que no saben siquiera que el teatro existe" (García Lorca 1978, 325), a cui gli spettatori rispondono con espressioni quali: "Estoy demasiado cerca de la realidad para hacerle caso" (ivi, 327); oppure battute degli attori come: "Pero te cantarí la mentira más hermosa. A mí me gusta también la verdad, un momento nada más. La verdad es fea, pero si la digo, me arrojan del teatro" (ivi, 343). Pur non ricorrendo nel testo le espressioni *teatro al aire libre* e *teatro bajo la arena* la concettualizzazione programmatica dell'opera non sembra differire di molto dalla base teorica che contraddistingue il testo del *Público*.

Poste queste basi metodologiche con la *Comedia sin título* Lorca cerca di includere lo spazio fisico della platea e del loggiato teatrale nella rappresentazione con una rottura netta della quarta parete, per esorcizzare gli effetti del pubblico indocile come quello pirandelliano. Lo spartiacque con quest'ultimo in *Questa sera si recita a soggetto* è dato dal fatto che la riflessione lorchiana non si sofferma sulla riforma dei suoi mezzi e sulla messa in opera degli esperimenti di regia, ma sul ruolo didattico del teatro come mezzo sociale impegnato nell'educazione del pubblico. Inoltre all'altezza cronologica della *Comedia sin título*, quindi nel 1935, García Lorca sembra aver concettualizzato una divisione tra pubblico e popolo, mettendo da una parte la borghesia cittadina e dall'altra i contadini delle campagne e gli operai. Il teatro lorchiano con il procedere degli anni si rivela sempre più scritto per quello che lo scrittore spagnolo definisce l'ingrato compito di provare a educare la borghesia cittadina. Proprio per questa ragione lo spettacolo arriva a squadernare i contrasti tra classe operaia cittadina e borghesia a tal punto da prevedere l'uccisione di un operaio che inneggia alla rivoluzione da uno dei palchetti. Evidentemente a tutto ciò collabora la partecipazione dell'autore spagnolo al governo democratico del 1930-36 come direttore del teatro itinerante *La Barraca*.

6. La dialettica espressa da Lorca attraverso l'utilizzo delle tecniche metateatrali è molto più politicizzata e veemente di quanto sia quella di Pirandello. Il siciliano è ricostruttore e sistematizzatore; l'andaluso è un incendiario. Ma il suo ruolo è per lo più quello di un incendiario in potenza poiché nessuna delle due opere presentate qui ha mai visto la luce mentre l'autore era in vita. *El público* fu rappresentato per la prima volta a Milano nel 1981, sia a causa della resistenza dello stesso autore nel mettere in scena l'opera, sia per alcune difficoltà sceniche che il testo presenta. *Comedia sin título* fu messa in scena per la prima volta solo nel

1989 a Madrid e fu ritrovata solo molto tempo dopo tra le carte di García Lorca, che ne parlò pochissimo nelle sue numerose interviste². Più che un autore incendiario, in ultima analisi, potremmo parlare di un incendiario castrato³.

L'unico testo della trilogia metateatrale che possiamo ritenere davvero finito e che il drammaturgo considerava pronto per la messa in scena è *Así que pasen cinco años*. Il testo infatti si sarebbe dovuto rappresentare nel 1936 a Madrid, ma gli sconvolgimenti politici e la morte dell'autore resero la cosa impossibile. Lo spettacolo presenta gli stessi temi degli altri due testi ma con tono più lieve e, pur non abdicando a un ruolo didascalico, è nella trama e nell'uso delle tecniche teatrali che questo si esplica, più che nei dialoghi tra i personaggi o su feroci contrasti inscenati. Nei tre atti dell'opera abbiamo prima l'incontro del Giovane e della Dattilografa che, pur essendo promessi sposi, devono, soprattutto per volontà del Giovane, aspettare cinque anni. Nel secondo atto il tempo è passato e la giovane, ora innamorata di un giocatore di Rugby, respinge il promesso sposo. Nel terzo i due si rincontrano e si vorrebbero amare ma si rendono conto che ciò non è possibile. L'opera si completa con una partita di poker tra il giovane e tre uomini che dopo averlo battuto lo uccidono. Anche qui viene continuamente marcata la differenza tra realtà e finzione e, ancora di più, quella tra essere e dover essere. Nel terzo atto viene montato un piccolo palchetto con due scalette ai lati sul palco vero e proprio e i due protagonisti si muovono scendendo e salendo la scaletta da un palco all'altro, a seconda della diversa dimensione temporale in cui recitano. Il palco piccolo, infatti, ha come sfondo la biblioteca del primo atto, mentre il palco grande ha come sfondo un bosco.

Il primo riferimento che potremmo fare è ovviamente al teatro simultaneo così com'è presentato da Marinetti nel manifesto del 1916: è la configurazione 'concettuale' di un teatro in cui allo spettatore viene offerta la visione di molteplici scenari contemporanei tra cui può scegliere quale parte della trama seguire. Nel teatro futurista la molteplicità di palchi è legata alla resa della contemporaneità delle azioni nella vita reale. Qui invece la distanza tra i due palchi serve a creare dimensioni spaziali e temporali diverse: da una parte il bosco e il presente, dall'altro la biblioteca del primo atto e il passato. La struttura metateatrale è organizzata in questo caso effettivamente come un dramma nel dramma attraverso l'incasellamento, fisico ed epistemologico, dei due palchi. A questa situazione va aggiunta la presenza di un pagliaccio e di Arlecchino sul palco

² Probabilmente è il testo definito "un drama social, aún sin título" durante un'intervista del luglio 1936 a Antonio Otero Seco, pubblicata poi come *Una conversación inédita con Federico García Lorca* in «Mundo Gráfico», Madrid, 24 febbraio 1937.

³ Si vedano su questa definizione Kosma 1996 e Belamich 1988, 107-116.

più grande: essi suonano e canticchiano scandendo i dialoghi tra i due protagonisti. La loro presenza mette in guardia il pubblico sull'inverosimiglianza di ciò a cui stanno assistendo. Le due figure hanno valenze allegoriche che vanno interpretate proprio perché ci si muove nel ridotto e onirico spazio delle costruzioni teatrali (cfr. Harretche 2000, 136-158 e Gómez 2016, 333-362). Non è casuale che questi personaggi, inoltre, non entrino mai nel palco più piccolo in cui la marcatura realista è più forte. Lo spettacolo trova la sua accettabilità proprio nella riproposizione così velata dei suoi temi ed a ragione di ciò probabilmente veniva ritenuto da Lorca l'unico della trilogia pronto ad essere inscenato.

7. Alla luce delle sei opere fin qui prese in analisi potremmo quindi parlare dell'utilizzo comune da parte di Lorca e di Pirandello della tecnica metateatrale in funzione sicuramente teorizzante; ma se comune sembra il punto di partenza lo spartiacque è creato dal diverso rapporto che instaurano col pubblico. L'autore siciliano lo teme, ma ne cerca l'esorcizzazione attraverso la resa scenica. Mentre Lorca, pur utilizzando le stesse strutture del siciliano, sposta la prospettiva verso il valore schiettamente didattico del teatro e di conseguenza trova il rapporto con gli spettatori un punto centrale e non arginabile. Questa conclusione, che potrebbe essere giusta, è purtroppo parziale poiché non tiene conto dell'ultimo Pirandello: l'autore dei *Giganti della montagna*. L'opera teatrale ripercorre quelle lunghe gestazioni castranti di lorchiana memoria: infatti l'autore pur mettendo mano al testo nel 1929 la lascia incompleta alla sua morte. L'incompiutezza del dramma può presupporre una ritrosia dell'autore nel trattare determinati argomenti. Sappiamo, inoltre, che il proposito di finirla e di farla rappresentare non fu dello stesso Pirandello ma di Mario Labrioca che gli chiese di presentarla al Maggio Fiorentino del 1937⁴.

Nel primo atto la magra Compagnia della Contessa che ha portato in lungo e in largo per il mondo l'opera della *Favola del figlio cambiato* si ritrova distrutta e affaticata alle porte della villa degli Scalognati del mago Cotrone a metà tra la montagna e il paese. La situazione presentata è quella di una compagnia di attori convinta della straordinarietà dell'opera che portano in scena da due anni, ma coscienti allo stesso tempo di non essere compresi dal pubblico e quindi di essere condannati a morire di fame. Giorno dopo giorno sono stati costretti a rinunciare ai costumi e alla messa in scena di alcuni parti del dramma oppure "vendersi" al miglior offerente. Ciò che viene fuori dai primi due atti è un'opera in cui per

⁴ Sulla genesi e sull'interpretazione dell'opera si vedano "Notizia - I giganti della montagna", in Pirandello 2007, IV, 810-842 e Sbrojavacca 2019, 209-229.

sopravvivere ai commedianti (metafora del mondo teatrale *in toto*) viene offerta da Cotrone come unica soluzione il nascondersi nello spazio protetto della villa degli Scalognati, tra le cui pareti i trucchi di magia rendono ancora rappresentabile lo spettacolo. La dimensione del teatro è costantemente fusa con quella magica, sino al punto che gli attori sono spesso accostati ai fantasmi della villa il cui magico artificio è sin dall'inizio "preso per teatro" (Pirandello 2007, IV, 851).

Persino i costumi di scena rendono difficilmente distinguibili gli Scalognati dagli attori. Le due dimensioni per Pirandello coincidono quasi. Gli attori, nel mondo, sono inconsistenti ed invisibili come fantasmi, ma proprio per questo riescono a compiere prodigi di cui sono gli unici depositari. Nel testo è evidente il rifiuto dell'opera "perché d'un poeta" (ibid.); e anche l'idea dell'opera messa in scena "in mezzo alla gente" (ibid.). Esattamente come per Lorca (si pensi all'esperimento della *Barraca* come attuazione pratica del teatro tra la gente) la compagnia teatrale si muove e vive tra le persone e tale desiderio è uno dei fattori determinanti della loro rovina. Pirandello alla fine dell'esperienza del Teatro d'Arte è quindi completamente sfiduciato nei confronti della prospettiva del teatro *al aire libre*, al punto che la valuta come nient'altro che un fattore di rovina. La perdita del luogo fisico del teatro, della centralità del palco e del distacco dal pubblico è stata la rovina del teatro. Un ragionamento opposto a quello di Lorca, la cui *Comedia sin título*, dopo una prima fase di battibecco tra Autore, attori e spettatori, prende una piega improvvisa, allorché lascia vedere lo scoppio della rivoluzione nelle strade fuori dal teatro e la repressione della polizia. L'Autore fa spalancare le porte del teatro dando inizio all'ecatombe di spettatori e compagnia poiché è convinto che l'arte debba aprirsi al mondo esterno.

Lorca in maniera diametralmente opposta vede sì, nell'apertura verso un mondo più ampio di quello delle mura di un edificio, l'unico modo per uscire dall'*impasse* della contestazione da parte degli spettatori del dramma, ma con l'uccisione della compagnia lascia anche presagire che questo comporta la distruzione e la rovina. Sul filo della stessa consapevolezza si pone, nei *Giganti della montagna*, la proposta di rinchiudersi nello spazio chiuso e rassicurante della villa dove può vivere la compagnia ridotta all'osso dal mondo e dai "fischi che ne tremarono i muri" (ibid.).

Solo lì si può consentire all'infinito la rappresentazione della *Favola del figlio cambiato*. La *conditio sine qua non* per cui ciò si possa realizzare è il rimanere trincerati, evitando l'arrivo dei visitatori attraverso una serie di incantesimi e trucchi e soprattutto tenersi lontani dai Giganti, come fa notare Andrea Camilleri:

Verso i Giganti l'atteggiamento è di estrema prudenza, le norme di comportamento indicano primario l'evitare ogni possibile contatto e sommamente ideale il mostrarsi, il non apparire, addirittura fingere di non esistere. Quando infatti alla fine della quarta scena la cavalcata squassa la casa, Diamante, che appartiene ai nuovi arrivati, alla compagnia della Contessa, e che dunque è ignaro degli usi, vorrebbe uscir fuori a vedere i Giganti, ma Cotrone lo ferma: "Nessuno si muova! Nessuno si faccia vedere!" (Camilleri 1975, 90).

Abbiamo una reazione simile a quella di Cotrone da parte dell'Attrice nella *Comedia sin título* che, messa di fronte alla prospettiva paventata dall'Autore di aprire il teatro alla rivoluzione e di far rifugiare gli operai all'interno, urla: "¡Cierren las puertas, cierrenlas!" (García Lorca 1978, 347) poiché gli operai "Romperán las vajillas reales, los libros fingidos, la luna de vidrios delicados. Verterán elixires maravillosos conservados a través de los siglos y destrozarán la máquina de la lluvia" (ibid.).

Senza dubbio un'analogia tra i rivoluzionari lorchiani e i Giganti sarebbe discutibile, poiché rappresentano due cose diverse: da una parte la rivoluzione, gli operai e il popolo, dall'altra la classe dominante di bruti edificatori. Ma in entrambi i casi essi rappresentano anche il grosso e violento flusso della Storia di massa degli anni Trenta del Novecento. Una Storia che può distruggere il teatro se quest'ultimo non si nasconde e non si arrocca in luoghi sicuri.

Alla proposta ed ai dettami di Cotrone si oppone Ilse che è convinta che la sua missione, e quindi quella dell'arte scenica, sia di portare la poesia nel mondo, tra la gente. La divergenza di pensiero è evidente già dalle prime scene, in cui l'attrice vorrebbe dormire sulla panchina fuori la villa piuttosto che entrare, oppure più avanti quando si oppone all'idea di dormire nella camera con le coperte tarlate che a lei e al Conte ha offerto il mago. Il finale che Stefano Pirandello ci dà è del tutto in continuità con quest'immagine della donna, poiché egli decide di far rappresentare lo spettacolo ai servi dei Giganti nonostante l'evidente assenza di una qualunque educazione teatrale da parte di questi. Ilse è pronta "con supremo sacrificio e decisa a lottare con tutta la sua energia per imporre la parola del poeta" (Pirandello 2007, IV, 1049). Nella rappresentazione vengono uccisi molti attori e la stessa Ilse spira poco dopo, poiché i servi si oppongono alla rappresentazione e vogliono invece che "la Contessa smetta di declamare così ispirata parole incomprensibili, e faccia loro qualche bella cantatina e un balletto" (ivi, 1050). Non si può non notare una certa vicinanza con l'incipit della *Comedia sin título* in cui l'Autore dice: "No voy a abrir el telón para alegrar al público con un juego de palabras, ni con un panorama donde se vea una casa en la que nada ocurre" (García Lorca 1978, 319).

8. Ilse e il personaggio lorchiano sono entrambi convinti che l'obiettivo del teatro sia di imporre la parola poetica con un intento didattico, di aprire l'arte scenica e non lasciarla trincerata in uno spazio fisico chiuso e remoto. L'unica e fondamentale differenza sta nel fatto che l'Autore di Lorca si rende conto che l'apertura del teatro significa anche la distruzione dello stesso, l'uccisione del pubblico borghese e riconoscere implicitamente l'impossibilità di educarlo. Nel testo lorchiano possiamo far coincidere la voce dell'Autore con gli intenti dello scrittore e possiamo riconoscere come evidentemente per questo la storia con tutta la forza brutale della rivoluzione sia un modo per distruggere e uscire dall'impasse epistemologico in cui il metateatro si era confinato. La situazione è notevolmente complicata nei *Giganti della montagna*. Il testo è molto più dialettico di quello spagnolo e Ilse è contrapposta alla molteplicità di opinioni degli altri attori, dei fantasmi e del mago Cotrone. Quello che risulta pregnante, però, in questa sede è come sia evidente che due autori nella stessa congiuntura cronologica, dopo un percorso fatto di trilogie metateatrali, arrivino a valutare le medesime opzioni per il futuro del teatro. Quello che possiamo sicuramente ipotizzare è, che pur non essendo Ilse portatrice delle idee di Pirandello, l'autore siciliano dopo le tendenze riorganizzatrici dello spazio teatrale di *Questa sera si recita a soggetto* si riavvicina tematicamente alla produzione lorchiana riconoscendo gli stessi problemi, almeno per quanto concerne l'azione teatrale.

Nel 1936 muoiono sia Federico García Lorca che Luigi Pirandello. Entrambi lasciano due opere inedite e non finite in cui arrivano a una conclusione comune: il teatro deve rinunciare a qualsiasi ruolo educativo o superiorità ideologica nei confronti della società a cui si rapporta. I drammaturghi possono scegliere tra due alternative: o distruggersi e farsi distruggere dalla società, oppure abdicare a qualsiasi ruolo, ritirarsi in autoesilio nella villa degli Scalognati e lì sopravvivere alienandosi dal mondo. La congiuntura degli anni Trenta del Novecento non è casuale, al volubile pubblico borghese dell'Ottocento si sono sostituite le «folle oceaniche» della società di massa. In un clima politico e sociale che si va inasprendo, mentre il fascismo e il nazismo iniziano a dilagare in tutta Europa, mentre la Spagna sprofonda nella guerra civile, due autori nati dall'avanguardia si trovano a domandarsi se il "nuovo mondo" che sta venendo ha ancora spazio per la poesia. Evidentemente la risposta non è positiva, e la soluzione di una distruzione del teatro non è più così lontana. Due autori che hanno fatto della drammaturgia la loro forma ultima di partecipazione all'industria culturale se ne vanno sbattendo la porta e tirando giù il teatro.

Bibliografia

García Lorca, Federico. 1978. *El público y comedia sin título: dos obras póstumas*, a cura di R. Martínez Nadal y M. Laffranque. Barcelona: Seix Barral.

García Lorca, Federico. 2016. “Así que pasen cinco años”, in *Federico García Lorca. Teatro*, a cura di Miguel García-Posada, 299-367. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

García Lorca, Federico. 1994. *Lettere americane*, a cura di Gabriele Morelli, Venezia: Marsilio.

Pirandello, Luigi. 2007. *Maschere nude*, a cura di A. d’Amico, Milano: Mondadori.

Belamich André. 1988. “Claves para ‘El Público’”, in *Federico García Lorca. Saggi critici nel cinquantennio della morte*, a cura di Gabriele Morelli, Fasano: Schena, pp. 107-116.

Bontempelli, Massimo. 1933. “Il Teatro degli Undici o Dodici”, in *Scenario*, n. II, pp. 58-64.

Camilleri, Andrea. 1975. “Appunti per la lettura dei ‘Giganti’”, in *I Miti di Pirandello*, a cura di Enzo Lauletta, Palermo: Palumbo, pp. 89-95.

d’Amico, Alessandro (ed.) 2007. “Notizia-I giganti della montagna”. In *Maschere nude*, a cura di Alessandro d’Amico, Milano: Mondadori, , vol. IV, pp. 810-842.

Felici, Glauco, ed. “Introduzione”. In *Federico García Lorca, Il Pubblico*. 5-14. Torino: Einaudi, 2006.

Forte, Luigi. 2001. “Il teatro di lingua tedesca, ovvero l’universo della contraddizione”. In *Avanguardie e utopie del teatro. Il Novecento, Storia del teatro moderno e contemporaneo*, a cura di Roberto Alonge e Guido Davico Bonino, Torino: Einaudi, vol. III, 435-565.

García Lorca, Federico. 1997. “Charla sobre teatro”, in Federico García Lorca, *Prosa*, a cura di Miguel García-Posada. Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. 255-256.

García-Posada, Miguel. 1997. “Prólogo”, in Federico García Lorca, *Teatro*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, pp. 9-33..

- Gómez, Michael A. 2016. "Playing with time: relativistic reverberations and entropic echoes in Lorca's 'así que pasen cinco años'", in *Anales De La Literatura Española Contemporánea* 41, n. 2, pp. 333-62.
- Harretche, María Estela. 2000. *Federico García Lorca. Análisis de una revolución teatral*. Madrid: Gredos.
- Kosma, Julio Huélamo. 1996. *El teatro imposible de García Lorca Estudio sobre «El Público»*. Granada: Universidad de Granada.
- Laffranque, Marie. 1956. *Federico García Lorca. Déclarations et interviews retrouvés*. In *Bulletin Hispanique* 58, n. III, pp. 301-343.
- Laffranque, Marie. 1978. "Introducción", in *El público y Comedia sin título*, Barcelona: Seix Barral, pp. 275-316.
- Lauretta, Enzo (ed.). 1975. "Pirandello e il teatro", in *I Miti di Pirandello*, a cura di Enzo Lauretta, pp. 9-18.
- Macchia, Giovanni. 1981, *Pirandello o la stanza della tortura*. Milano: Mondadori.
- Macchia, Giovanni. 2007. "Premessa", in *Maschere nude*, a cura di A. d'Amico, Milano: Mondadori, 2007, pp. 13-22.
- Martínez Nadal, Rafael. 1978. "Introducción", in F. García Lorca, *El público y Comedia sin título. Dos obras póstumas*. Barcelona: Seix Barral, pp. 9-29.
- Millán, María Clementa. 1987. "Introducción", in *Federico García Lorca. El público*, 10-34. Madrid: Cátedra.
- Monegal, Antonio. 2000. "Introducción" in Federico García Lorca, *El público, El sueño de la vida*, 7-42. Madrid: Alianza, pp. 7-42.
- Morelli, Gabriele. 2016. *García Lorca*. Roma: Salerno Editrice.
- Muñiz Muñiz, M. de las Nieves. 1997. "Sulla ricezione di Pirandello in Spagna", in *Quaderns d'Italia*. vol. II, pp. 113-148.
- Newberry, Wilma. 1969. "Aesthetic Distance in García Lorca's El público: Pirandello and Ortega", in *Hispanic Review*, vol. 37, n. 2, pp. 276-296.
- Otero Seco, Antonio. 1937. "Una conversación inédita con Federico García Lorca", in *Mundo Gráfico*, n. 1321, p. 10.
- Puppa, Paolo. 1978. *Fantasma contro giganti. Scene e immaginario in Pirandello*. Bologna: Patron.

Ragusa, Olga. 1995. "Italian Department and Casa Italiana at Columbia University: The Prezzolini Years", in *Italian Americana*, v. 13, pp. 60-74.

Sbrojavacca, Elena. 2019. «I giganti della montagna. Genesi, storia e fortuna» in Luigi Pirandello, *La nuova colonia, Lazzaro, I giganti della montagna*, 209-229. Milano: Rizzoli.

Soufas, C. Christopher. *Audience & Authority in the Modernist Theatre of Federico García Lorca*, Tuscalosa: University of Alabama Press, 1996.

Vicentini, Claudio. *Pirandello. Il disagio del teatro*. Venezia: Marsilio, 1993.

Vicentini, Claudio. *L'estetica di Pirandello*. Milano: Mursia, 1985.

Vitale, Rosanna. *El metateatro en la obra de Federico García Lorca*. Madrid: Editorial Pliegos, 1991.

Domenico Pio Chirico has obtained a Master Degree in Modern Philology at University of Naples Federico II. He recently published the essay "Zoomorfizzazioni e comparse da pastiche poi in Zerocalcare" in the collection "Ridere ridere ridere ancora" (Naples, 2020).